

(previous page) **RETURN**

2003

nylon webbing

224 x 508 x 30 cm (88 x 200 x 12 in)

(following page)

James Hyde Studio View

2004

*Published by*

**GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE**

17, rue des Filles-du-Calvaire

75003 Paris, France

paris@fillesducalvaire.com

**EXHIBITION: 26 March-15 May 2004**

Boulevard Barthélémy 20

1000 Bruxelles, Belgique

bruxelles@fillesducalvaire.com

www.fillesducalvaire.com

*In cooperation with*

**ELISABETH KAUFMANN**

Müllerstrasse 57

CH-8004 Zurich, Switzerland

www.elisabethkaufmann.com

**BRENT SIKKEMA**

530 West 22<sup>nd</sup> Street

New York, NY 10011, USA

www.brentsikkema.com

**LE CRÉDAC, CENTRE D'ART D'IVRY**

93 Avenue Georges Gosnat

94200 Ivry-sur-Seine, France

www.credac-and-co.com

**EXHIBITION: 15 November-15 December, 2004**

**CURATOR: Madeleine Van Doren**

Le Crédac reçoit le soutien de la Ville d'Ivry-sur-Seine, de la DRAC Ile-de-France (Ministère de la Culture et de la Communication), du Conseil Général du Val-de-Marne, et du Conseil Régional d'Ile de France

**PARC SAINT LÉGER-CENTRE D'ART CONTEMPORAIN**

58320 Pougues-les-Eaux, France

**CURATOR: Danièle Yvergniaux**

Le Parc Saint Léger-Centre d'Art Contemporain de Pougues-les-Eaux reçoit le soutien du Conseil Général de la Nièvre, de la DRAC Bourgogne (Ministère de la Culture et de la Communication) et du Conseil Régional de Bourgogne

**COPYRIGHT © 2004 JAMES HYDE**

**ISBN: 2-912983-01-0**

**GALLERIE LES FILLES DU CALVAIRE,  
PARIS AND BRUXELLES**

17, rue des Filles-du-Calvaire

75003 Paris, France

paris@fillesducalvaire.com

**PRINTING: CASSOCHROME, BELGIUM**

**DESIGN: POLLEN, NEW YORK**

**ART DIRECTOR: JIMMY RASKIN**



(previous page)  
James Hyde Studio View  
2004

**LOUIS & LIGHT**

2004  
acrylic on paper on digital print  
84 x 112 cm (33 x 44 in)

Michael Lüthy

**BETWEEN BILD  
AND BUILT**

**ZIPPER**

2002

nylon webbing

244 x 488 x 8 cm (96 x 192 x 3 in)

**A Joyous Science**

TO BORROW A TERM FROM NIETZSCHE WE COULD SAY THAT, in the hands of James Hyde, art is transformed to a “gay” or “joyous science.” In Nietzsche’s view, such a science is interested in the extraordinary, in possibility and abundance; conversely, it is disdainful of the earnestness of norms and the asceticism of analytic reduction. Hyde’s art is of precisely this kind. It is sensation in two senses of the word. The surprises of its ever-novel twists appeal to sensory perception, which it both stimulates and evades whenever perceptual sense has become habitual. Hyde’s art is also “joyous” in the sense that its pronounced historical awareness precludes the possibility of regarding abstract art as an endgame in which the great tradition of

**Une science joyeuse**

POUR EMPRUNTER UN TERME DE NIETZSCHE, NOUS POURRIONS dire que dans les mains de James Hyde, l’art est transformé en une “science joyeuse” et “enjouée.” Du point de vue de Nietzsche, une telle science est intéressée par l’extraordinaire, par le possible et par l’abondance; inversement, elle est dédaigneuse du sérieux, des normes et de l’ascétisme de la réduction analytique. L’art de Hyde appartient à ce genre. Il est sensation au deux sens du mot. Les surprises de ses rebondissements toujours renouvelés ont un attrait pour la perception sensorielle, qu’il, à la fois, stimule et évite dès que le sens perceptif devient une habitude. L’art de Hyde est aussi “joyeux” au sens que sa conscience historique prononcée écarte la possibilité de regarder l’art abstrait comme un dernier jeu, au sein duquel la grande tradition de

(left and right) Installation Views, **BASEKAMP**, Philadelphia, PA, 2002  
Pieces shown: STYROFOAM DROP CEILING, COLORED GLOW TABLES,  
SHEET METAL CHAIRS, and LOUNGES



western art is destined to culminate. For Hyde, abstraction is, if anything, a source of inexhaustible potential, one that fills him with the optimism that every discovered solution gives rise to at least two new possibilities.

### **Painting as the Space Between**

The individual works of Hyde's *oeuvre* inhabit a region between various genres; they nestle in "impossible" spaces between painting, sculpture, photography and furniture design. The natural order of things becomes unstable, the work process unbounded. In an interplay between deconstruction and multiplication, the elements of art are isolated, before being recombeded and supplemented with materials and processes from the realm of non-art, such as polystyrene, vinyl tape, light bulbs, and square timber.

This approach reflects not so much the spirit of Pop Art, which seeks to mix "high" and "low," or postmodernism, which aims to

l'art occidental est destiné à trouver son point culminant. Pour Hyde, l'abstraction n'est qu'une source de potentiels intarissables, qui le remplit avec l'optimisme que chaque solution découverte donne lieu à au moins deux nouvelles possibilités.

### **Peinture en tant qu'interstice**

Les pièces individuelles qui constituent l'œuvre de Hyde habitent une zone à la croisée de plusieurs genres; elles se nichent dans des espaces "impossibles" entre peinture, sculpture, photographie et design de mobilier. L'ordre naturel des choses devient instable. Par un effet réciproque entre déconstruction et multiplication, les éléments de l'art sont isolés avant d'être ré-assemblés et augmentés de matériaux et de processus venant du domaine du non-art, tel le polystyrène, le ruban adhésif en vinyle, les ampoules et le bois de construction.

Cette approche reflète non pas l'esprit du pop art, qui essaye de mélanger le "haut" et le "bas," ou le postmodernisme, qui a pour but de briser les limites; elle essaye plutôt d'exposer les strates de l'ex-

(left) **CALL**

1993

fresco on Styrofoam

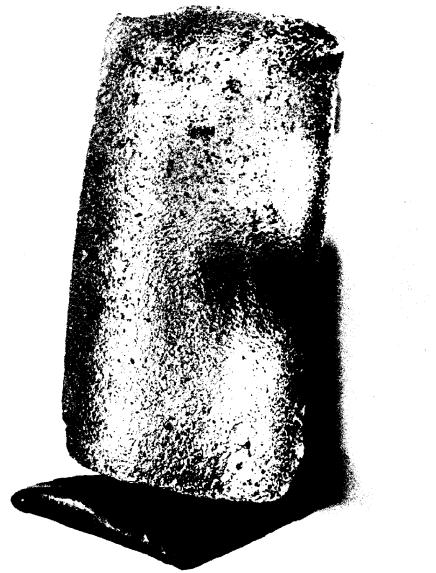
124.5 x 231 x 61 cm (49 x 91 x 24 in)

**CURVE**

1997

cast glass, steel bracket, acrylic on paper

25 x 10 x 10 cm (10 x 4 x 4 in)



break down boundaries; its aim seems rather to expose the strata of aesthetic experience. Materials and processes are uprooted from their everyday pragmatic or inherited artistic functions so as to bring something to light that cannot be deduced from these functions alone. In the juxtaposition of various materials, in the fault lines of Hyde's constellations, one perceives a negative quantity, a form of resistance; the non-sense of formless materiality and irreconcilable heterogeneity.

In some cases an effect is produced whereby tense expectation seems to evaporate into nothingness. For example, a luminous fresco which at first sight suggests a fragment of wall turns out on closer inspection to be an illusive layer applied to a rough, broken block of polystyrene, like a floating second surface. A picture set on a wall bracket like some picture-object seems to have lost its color almost entirely and turned into a transparent chunk of cast glass that serves as a mere stand-in for itself; the color appears to have slipped down onto the bracket, which is wrapped in blue and green vinyl tape.

Such a "painting"—and it is undeniable that these objects play on being such—is very hard to characterize in positive terms, since it appears unbounded in either its technical, material or gestural dimension. Many of the objects betray the use of neither paint nor

périence esthétique. Les matériaux et processus sont extraits de leur fonctions artistiques quotidiennes, qu'elles soient pragmatiques ou héritées, de manière à mettre en lumière ce qui ne peut être déduit uniquement de ces fonctions. Dans les juxtapositions des différents matériaux, on perçoit, dans les lignes de fractures des constellations de Hyde, une quantité négative, une forme de résistance, le non-sens de la matérialité informe et de l'hétérogénéité irréconciliable.

Dans certains cas, un effet est produit tandis qu'une attente intense semble s'évaporer dans le néant. Par exemple, une fresque lumineuse qui, à première vue, suggère un fragment de mur, s'avère être une couche trompeuse appliquée à un bloc de polystyrène brisé et rugueux, telle une deuxième surface flottante. Une image posée sur une console murale, tel un objet image, semble avoir presque entièrement perdu sa couleur et s'être transformée en un bloc de verre mouillé qui tient lieu pour elle de simple doublure, la couleur paraissant avoir glissé sur la console qui est enveloppée d'un ruban adhésif bleu et vert.

Une telle « peinture » —et il est indéniable que ces objets jouent à l'être—est très difficile à caractériser en termes positifs car elle semble détachée de sa technicité, de sa dimension matérielle ou gestuelle. Beaucoup de ces objets trahissent le non-emploi de la peinture et du

paintbrush. The effect of painting that they nevertheless produce seems to flicker, fleeting and intangible, in the space between the various components constituting one of Hyde's works. The objects confront us with a systematic instability that detaches terms such as "painting," "color," "plinth," and "frame"—from their material, process-based associations, turning them into perceptual facts.

Hyde's "painting" acquires a temporal dimension that makes it pulsate—appearing one moment, disappearing the next. Its potential becomes "there" in the moment when the heteronomous elements unexpectedly converge as an aesthetically meaningful constellation, when the variously three-dimensional "pieces" fuse to become a two-dimensional "picture."

## Medium and Form

For art—and especially the art of modernity—the interplay between medium and form is fundamental. The peculiar potential of art consists in its ability to break open form so as to render its medium apparent. Rather than vanishing within the form (as the letters of a word vanish, or, to take an example from the visual realm, as the photograph vanishes behind the segment of the world it displays), it becomes visible in its proper materiality.

This ability of art to render visible the materials and processes that contribute to form is frequently referred to as art's self-reflexive dimension. It is a dimension that allows both the starting point and the end point of the medium-form process to be kept in view and hence also what lies between them, namely the process itself. Hyde's objects seem to stretch out the fleeting moment in which one thing turns into another in a way that is visible and tangible. It is as if it enables us to observe our observation, or better still, to feel our gaze. This is not an experience that exhausts itself but which springs into being forever afresh. One cannot determine when and where the shift will occur in any given work.

At the same time, the transformation process remains reversible. When observing one of these objects solely as aesthetic form, we feel that the materiality of its medium becomes disturbingly apparent, whereas viewing it as a merely material conglomerate causes it immediately to reassert its quality as something thoroughly formed, its character as "picture." Put another way, the picture is negated by the object's materiality, while the material is negated by what is pictorial in the object. In this manner we are immediately drawn into the process whereby meaning is constituted. It is only when we regard the separate components as "significant" to the aesthetic object and begin to combine them on the basis of color, texture or plasticity that something emerges from them.

pinceau. L'effet de peinture qu'ils produisent néanmoins semble vaciller, fugitif et intangible, dans l'espace entre les divers éléments qui constituent une œuvre de Hyde. Les objets nous confrontent à une instabilité systématique qui sépare les termes comme "peinture," "couleur," "socle," et "cadre"—de leurs associations matérielles et liées au processus, les transformant en faits perceptifs.

La "peinture" de Hyde acquiert une dimension temporelle qui la fait vibrer—apparaissant un instant, disparaissant celui d'après. Son potentiel apparaît "là" au moment où les éléments hétérogènes convergent d'une façon inattendue en une constellation à la signification esthétique, lorsque les diverses "pièces" tri-dimensionnelles fusionnent en une "image" à deux dimensions.

## Médium et forme

Pour l'art—et tout particulièrement l'art de la modernité—l'effet réciproque entre médium et forme est fondamental. Le potentiel particulier à l'art réside en son habileté à briser la forme afin de rendre le médium apparent. Plutôt que de disparaître dans la forme (comme les lettres d'un mot disparaissent, ou, pour prendre un exemple du domaine visuel, comme une photographie disparaît derrière la fraction de l'univers qu'elle présente), il devient visible dans sa propre matérialité.

Cette habileté qu'à l'art de rendre visible les matériaux et processus qui contribuent à la création est fréquemment décrit comme sa dimension auto-réfléchie. C'est une dimension qui permet aux points de départ et d'arrivée du processus médium-forme de rester en vue, de même que ce qui repose entre-eux, à savoir le processus lui-même. Les objets de Hyde semblent s'étendre hors des moments éphémères où une chose devient une autre d'une façon à la fois visible et tangible. C'est comme si cela nous permettait d'observer nos observations, ou, encore mieux, sentir notre regard. Ce n'est pas une expérience qui s'épuise mais qui jaillit en étant toujours nouvelle. On ne peut pas déterminer, quelque soit l'œuvre donnée, quand et où le décalage aura lieu.

En même temps, le processus de transformation demeure réversible. Quand on observe un de ces objets uniquement en tant que forme esthétique, on sent que la matérialité de son médium devient apparente d'une manière troublante, tandis qu'observé en tant que conglomérat purement matériel, a pour effet de réaffirmer sa qualité de quelque chose d'entièrement formé, sa caractéristique d'"image." En d'autres termes, l'image est niée par la matérialité de l'objet, tandis que le matériau est nié par ce que l'objet a de pictural. De cette façon, nous sommes immédiatement attiré vers le processus par où le sens est créé. C'est uniquement lorsque l'on

(left) **POWDER BLUE LOVeseAT** (on wall)

2001

canvas, powder-coated steel

99 x 102 x 114 cm (39 x 40 x 45 in)



**POWDER BLUE LOVeseAT** (on floor)

2001

canvas, powder-coated steel

99 x 102 x 114 cm (39 x 40 x 45 in)

(right bottom) **POWDER BLUE LOVeseAT**

(as inspected by two Swiss customs officers at Elisabeth Kaufmann Gallery)

2001

canvas, powder-coated steel

99 x 102 x 114 cm (39 x 40 x 45 in)



It is not only the forms that emerge from the media that are surprising and unforeseeable in Hyde's works, but also the respective media themselves. The medium might be a material that we associate with either the artistic or the non-artistic domain: velvet, latex paint, cast glass, a shelf or vinyl. We find everyday forms employed as media, such as the chair, the cushion, the lamp, the photograph. Hyde also puts conventionalized art forms to use as media, such as the fresco, the "shaped canvas," the mobile. He even treats abstraction as a medium, insofar as abstraction is never the aim of its art, but merely the best available means to a certain end. This gives rise to utterly unfamiliar conjunctions of medium and form, for example of handles and painting, as in the series *Handles*, or of boundary rail and painting, as in *Gate* or *Clock*. Particularly memorable is *Powder Blue Loveseat*—having unfolded the Loveseat one can sit in the "picture," having folded it up again, one can hang the "deckchair" on the wall.

observe les parties séparées comme "signifiantes" envers l'objet esthétique, et commençons à les assembler sur la base de leur couleur, texture ou plasticité, qu'il en émerge quelque chose.

Ce ne sont pas uniquement les formes qui émergent des média qui sont surprenantes et imprévisibles dans le travail de Hyde, mais aussi les média eux-mêmes. Le médium pourrait être un matériau que nous associons soit au domaine artistique ou non-artistique: velours, latex, peinture, verre moulé, une étagère ou du vinyle. Nous trouvons aussi des formes usuelles employées comme média, tel la chaise, le coussin, la lampe, la photographie. Mais Hyde tire aussi parti des formes conventionnelles de l'art en tant que média, telle la fresque, les "toiles formées", le mobilier. Il traite même l'abstraction comme un médium, dans la mesure où l'abstraction n'est jamais le but de son propre art, mais uniquement le meilleur moyen vers une fin précise. Cela donne lieu à une conjonction entièrement dépaysante du médium et de la

## **SOAK**

1994

glass box, grease

170 x 130 x 10 cm (67 x 51.25 x 4 in)

It is a paradoxical process; by producing a form, Hyde also produces a medium. Our attention is drawn not just to the work, but simultaneously to the medium: to the transparency of glass, the viscosity of paint or the brittleness of plastic. In other cases we are made aware of the Baroque nature of the fresco, the silent sensuality of abstraction, or the support provided by the chair. Yet ultimately it is not Hyde's concern to exhibit material properties. Rather he is interested in exploring the pictorial potential of materials. His objects are concerned with the gaze that perceives materials as "picture" when shaped and arranged in certain ways, and with the exploration of what makes this transformative gaze possible.

It is this concern that explains the paradoxical status of the medium in Hyde's work—the fact that the medium is on the one hand recalcitrant and resistant, and on the other, a compliant means of serving the goal of a pictorial effect. The resulting ambivalence cannot be resolved in either direction. "As a painter," Hyde has said, "I'm concerned with the processes of how painting is constructed and recognized. I try to keep this narrative legible—making the actions of coating, covering, marking, or folding distinct as gestures so that they are both an action and a description of an action."

### **Material or Immaterial?**

Hyde's objects express an ambivalence towards painting that recurs throughout the modern period and which became particularly intense in the second half of the twentieth century. On one side of the line stand the Materialists, with Robert Rauschenberg among them. These regard the picture as a "work-surface plane," to use the words of Leo Steinberg. On the other side stand the Immaterialists, for example Barnett Newman and Yves Klein, for whom painting is crucially about evoking something transcendental.

Yet the ambivalence between the materiality and immateriality of art is apparent not just in the distinctions between artistic positions but also within single artworks. In this sense the endeavor of someone like Newman to replace the conventional illusionism of painting with an effect of absolute immediacy means that a canvas becomes a flat, painted picture-object. Conversely, Rauschenberg's *Bed* is not simply a bed, despite its quilted bedspread with a pillow attached to it, but

forme, par exemple de poignées et de peinture dans la série *Handles* ou d'un rail de bordure et de peinture comme dans *Gate ou Clock*. *Powder Blue Loveseat* est particulièrement mémorable : ayant déplié la causeuse, on peut s'asseoir dans le "tableau ;" une fois repliée, on peut accrocher le "transat" au mur.

C'est un processus paradoxal; en créant la forme, Hyde produit aussi un médium. Notre attention est attirée non pas seulement par l'œuvre, mais simultanément par le médium: la transparence du verre, la viscosité de la peinture ou la friabilité du plastique. Dans d'autres cas, on est conscient de la nature baroque de la fresque, de la sensualité silencieuse de l'abstraction, ou du support produit par la chaise. Mais enfin, ce n'est pas la préoccupation de Hyde d'exposer les propriétés des matériaux. Il s'intéresse plutôt à l'exploration du potentiel pictural des matériaux. Ses objets sont mis en cause par le regard qui perçoit les matériaux en tant qu'"image" lorsque moulés et ordonnés de certaines façons, et par l'exploration de ce qui rend ce regard transformateur possible.

C'est cette préoccupation qui explique le statut paradoxale du médium dans le travail de Hyde—le fait que le médium est d'un côté récalcitrant et résistant et de l'autre une manière docile de servir les buts d'un effet pictural. L'ambivalence qui en résulte ne peut être résolue dans aucune direction. "En tant que peintre," dit Hyde, "je suis concerné par le processus par lequel un tableau est construit et reconnu. J'essaye de maintenir lisible cette narration—rendre les actions de revêtement, couverture, marquage ou pliage distinctes en tant que gestes pour qu'elles soient à la fois une action et la description de celle-ci."

### **Matériel ou Immatériel?**

Les objets de Hyde expriment une ambivalence envers la peinture qui se renouvelle durant la période moderne et qui devient particulièrement intense dans la deuxième moitié du 20ème siècle. D'un côté se trouvent les matérialistes, dont Robert Rauschenberg. Ceux-ci considèrent l'image comme une "surface de travail plane," pour emprunter les mots de Leo Steinberg. De l'autre se trouvent les immatérialistes, Barnett Newman et Yves Klein par exemple, pour qui peindre est, d'une manière fondamentale, l'évocation de quelque chose de transcendantal.

Cependant, l'ambivalence entre la matérialité et l'immatérialité de l'art est apparente, non pas uniquement dans la distinction entre positions artistiques, mais aussi au sein des œuvres elles-mêmes. Dans ce sens, l'effort de quelqu'un comme Newman pour remplacer l'illusionnisme conventionnel de la peinture par un effet d'immédiateté absolue signifie que la toile devient un objet-image

## BLUE AND RED HANDLE

1996

enamel on wood

30 x 6 x 18 cm (11.75 x 2.5 x 7 in)

rather the representation of a bed. In other words it plays on the shift between materiality and immateriality. “The pattern on the quilt,” Rauschenberg has said, “simply would not become abstract. No matter how much paint I applied, for me it simply didn’t become anything other than a quilt. The only abstract way I could liberate the quilt was to let it become an abstraction in itself.” According to Rauschenberg, this did not work “until I put the pillow on it, whereupon the quilt became the abstraction of a bed.” Consequently, the way a work such as Rauschenberg’s *Bed* appears to us, or more accurately, the way the quilt used therein appears to us—whether we perceive it as the thing itself or as the representation of a quilt—depends on our perspective.

The role of color in Hyde’s works manifests a similar ambivalence. Everything, from the vinyl tape to the latex paints, the glass to the velvet, can be a color determinant. The color is irreducibly bound up with the material in which it inheres—a ready-made coloration similar to that of Rauschenberg’s quilt. But at the same time, it becomes detached from the material. This happens not just because the associations prompted by singular colors lead us away from the materials or objects that carry them (the blue of a piece of vinyl tape is also the blue of the sky, of a lily or of the sea); it also happens because the colors combine to form chords, even where they inhere in very different materials.

Whether Hyde’s idiosyncratic method of material-painting materializes art, or whether it turns the materials into an aesthetic effect of his “pictures” via a process of dematerialization, remains a moot point. Insofar as these two opposing processes occur concurrently, we encounter once again that pulsating, temporal dimension of art discussed above. For example, when Hyde sticks painted strips onto photographs, the result is a series of thoroughly contrasted transformations. The photograph is materialized, in other words, it becomes visible as surface. But at the same time what is visible *in* the photograph is materialized, insofar as the texture of the applied strips raises our awareness for the surface texture of, for example, the wall of a house. Conversely, the applied strip becomes “pictorial” since this textural similarity tends to assimilate it into the depictive aspect of the photograph. We seem to see a flip back and forth between transparency and opacity, materiality and immateriality.

peint et plat. Par effet inverse, *Bed* de Rauschenberg n’est pas simplement un lit, malgré le dessus de lit matelassé et l’oreiller qui y est attaché, mais plutôt la représentation d’un lit. En d’autre terme, il joue sur le décalage entre matérialité et immatérialité. “Les motifs du dessus de lit,” a dit Rauschenberg, “tout simplement ne voulaient pas devenir abstraits. Peu importe la quantité de peinture que j’appliquais, pour moi il ne devenait rien d’autre qu’un dessus de lit. La seule façon abstraite dont je pouvais libérer le dessus de lit était de le laisser devenir une abstraction en lui-même.” Selon Rauschenberg, cela ne fonctionna pas “jusqu’à ce que je mette un oreiller dessus, après quoi le dessus de lit devint l’abstraction du lit.” Ainsi, la manière dont une œuvre telle que *Bed* de Rauschenberg nous apparaît, ou plus précisément, la manière dont le dessus de lit ainsi utilisé nous apparaît—que nous le percevions comme une chose en soi ou comme la représentation d’un dessus de lit—dépend de notre perspective.

Le rôle des couleurs dans le travail de Hyde manifeste une ambivalence semblable. Tout, du ruban adhésif en vinyle aux peintures latex, du verre au velours, peut être un déterminant de couleur. La couleur est liée de façon irréductible au matériau dont elle hérite—une coloration prête à l’emploi semblable au dessus de lit de Rauschenberg. Mais en même temps, elle se détache du matériau. Cela se produit non pas uniquement parce que des associations incitées par des couleurs particulières nous éloignent des matériaux ou objets qui les portent (le bleu d’un morceau de ruban adhésif est aussi le bleu du ciel, d’un lis ou de la mer); cela se produit aussi car les couleurs se mélangent pour former des accords, même là où elles héritent de matériaux très différents.

Que la méthode matériau-peinture caractéristique de Hyde matérialise l’art, ou qu’elle transforme les matériaux en un effet esthétique de ses “images” à travers un processus de dématérialisation, demeure discutable. Dans la mesure où ces deux processus opposés ont lieu simultanément, on rencontre de nouveau la dimension temporelle et palpitante de l’art discutée ci-dessus. Par exemple, lorsque Hyde colle des bandes peintes sur des photographies, il en résulte une série de transformations tout à fait contrastées. En d’autres termes, la photographie est matérialisé, elle devient visible en tant que surface. Mais en même temps, ce qui est visible «dans» la photographie est matérialisé, dans la mesure où, par exemple, la texture des bandes collées accroît notre conscience de la surface texturée du mur d’une maison. Inversement, les bandes appliquées deviennent “picturales” puisque cette similitude de texture tend à les assimiler à l’aspect représentatif de la photographie. Il nous semble voir un va et vient entre la transparence et l’opacité, la matérialité et l’immatérialité.

## ANGEL

2002

velvet, acrylic, paper mache, steel frame

163 x 203 x 53 cm (64 x 80 x 21 in)

### Modeling

Despite all its attention to the medium-form process, Hyde's art does not amount to formalism. The context is broader: "In a way," Hyde has said, "I treat painting as an anthropological subject." It is a matter of the relationships we find between things and the ways we handle and perceive these things. What is the relation between the things and the pictures, between the everyday objects and the art objects? When and why do we react to them pragmatically, when and why aesthetically? Are Hyde's *Handles* utility objects, or objects of contemplation? And what use are we making of objects when we contemplate them?

We model the world from the elements and information we encounter therein. We order and configure this material in such a way that the world emerges as meaningful and coherent. Only thus can we orient ourselves in the world. The world is not truth but construction—and this essentially modern shift in perspective has also caused a major reorientation in art, a reorientation that first became clearly manifest in the Cubist collage and in Russian Constructivism. Since the 19th century, art has no longer positioned itself as a space where truth is revealed, but as one of openness, where sense and meaning are created through the modeling activity of the viewer. The artwork engages us in a game by demanding of us that we first construct the aesthetic object, the artwork. In this game the artist bets on both "material" and "meaning." The material of the artwork makes an appeal to us: it claims to be not just an agglomeration of substance but also a meaningful constellation. Thus it arouses in us the expectation of meaning, which we seek to satisfy through a process of modeling in which we configure our observations.

This openness of the artwork is like the openness of the world. But if this is how things are, then wherein lies the higher value of art? In keeping with Hyde we can offer the following answer: it lies in the fact that in art this modeling activity, whereby things are constituted, is laid open to view. In processing our awareness, it is as if we were able to look over our own shoulders while we performed this activity. The material contradicts the meaning, allowing the artwork to appear as mere material, while conversely the success of the form contradicts the idea that what we are confronted with is mere materiality. In the case of an artwork, the production, or rather discovery, of meaning in the material gives rise to form. In this respect, Christine Buci-Glucksman has rightly noted that for Hyde, painting provides not so much a model for the world as an

### Modelage

Malgré toutes ses attentions au processus médium-forme, l'art de Hyde ne représente pas de formalisme. Le contexte est plus large: "D'une certaine manière," a dit Hyde, "je traite la peinture comme un sujet anthropologique." Il s'agit des relations trouvées entre les choses et la façon dont nous manions et percevons ces choses. Quelle est la relation entre les objets et les images, entre les objets usuels et les objets d'art? Quand et pourquoi y réagissons-nous de façon pragmatique, quand et pourquoi de manière esthétique? Les « poignées » de Hyde sont-elles des objets fonctionnels ou des objets de contemplation? Et quel est l'usage des objets que nous contemplons?

Nous modelons le monde à partir d'éléments et de l'information qu'on y rencontre. Nous ordonnons et configurons ce côté matériel d'une telle façon que le monde en émerge éloquent et cohérent. C'est uniquement ainsi que nous nous orientons dans le monde. Le monde n'est pas vérité mais construction—et ce décalage essentiellement moderne en perspective a aussi été la cause d'une réorientation importante de l'art, une réorientation qui s'est manifestée d'une manière significative pour la première fois avec le collage cubiste et le constructivisme russe. Depuis le 19ème siècle, l'art ne se positionne plus dans un espace où la vérité est révélée, mais dans un espace d'ouverture, où le sens et la signification sont créés par l'activité de modelage de l'observateur. L'œuvre d'art nous implique dans un jeu, en exigeant de nous que nous construisions d'abord un objet esthétique, l'œuvre d'art. Dans ce jeu, l'artiste mise à la fois sur le "matériel" et le "sens." Le matériau d'une œuvre d'art nous fait appeler: il prétend être non seulement une aggrégation de substance, mais aussi une constellation significante. Ainsi il soulève en nous l'expectation du sens, que nous cherchons à satisfaire par un processus de modelage où nous configurons nos observations.

Cette ouverture de l'œuvre d'art est comme l'ouverture du monde. Mais s'il en est ainsi, où se trouve la plus haute valeur de l'art? À travers le travail de Hyde, nous pouvons présenter la réponse suivante: elle se trouve dans le fait que dans l'art, cette activité de modelage par laquelle les choses sont constituées, est étalée en pleine vue. En développant notre conscience, c'est comme si nous regardions par-dessus notre épaule tout en faisant cette activité. Le matériau contredit le sens, permet à l'œuvre d'art d'apparaître comme un simple matériau, alors

## COSMIC PILLOW

Installation view at Le Credac, Centre d'Art d'Ivry-sur-Seine, France

2002

acrylic on linen, vinyl, automated air blower, wood

914.5 x 1219 x 204 cm (360 x 480 x 204 in)

analysis of a relationship to the world. Hyde's objects provide a framework that allows us to deal reflexively with the irreducible ambivalence of seeing and of our modeling of the world. In contrast to our everyday orientation, we can leave it undecided—and indeed, this is part of their appeal—whether Hyde's *Handles* are utility objects or painting.

## Working Space

For Hyde, giving this activity of visual self-awareness a form is a concrete, indeed a substantial, work program. Allowing the substances, materials and things to shift their “sense” implies allowing them to do things that are new and different from the purposes for which they were originally intended. An enhanced value is elicited from things, so that they reveal what they are by showing what further potential resides in them. Insofar as Hyde is concerned with this moment of metamorphosis—rather than with the development of a particular form or even style—his work is continually changing from a conjunction of medium and form to one that is new, different, unexpected. The three undetermined factors of the medium, the form and the process that mediates between them open up an artistic space of possibilities. This is what Frank Stella has called “working space.” In a lecture, Stella once claimed that the aim of art is to create space—space that is not compromised by decoration or illustration, but space in which the subjects of painting can live. According to Stella, it is a matter of creating both a space in which things and experiences can come into their own, as well as a space in which art itself can live.

For his own part, Hyde has said: “I enjoy making things and looking at things; that’s what studio practice is about. If you’re not enjoying the materials—how they come together, the play in the work—it doesn’t really matter what ideas you have because they’re left for dead.” The space of the studio in which Hyde pursues his “joyous science” is consequently both imaginary and real in much the same way as the space of painting to which Stella alludes; a box filled with materials in various conditions in which there occurs a wondrous multiplication of the space. It happens because things have the potential to transform themselves—because the thing in itself can become something else in an instant.

ORIGINAL TEXT IN GERMAN  
ENGLISH TRANSLATION BY PETER CRIPPS

qu’inversement, le succès de la forme contredit l’idée que ce à quoi nous sommes confronté est simple matériau. Dans le cas d’une œuvre d’art, la production, ou plutôt la découverte d’un sens dans le matériau, donne lieu à la forme. Ainsi, Christine Buci-Glucksman a justement noté que pour Hyde, peindre ne procure pas seulement un modèle du monde mais une analyse de la relation au monde. Les objets de Hyde procurent une structure qui nous permet de traiter de façon réfléchie l’irréductible ambivalence de notre regard et de notre modelage du monde. Contrairement à notre orientation quotidienne, nous pouvons quitter sans avoir décidé—et ceci fait sans doute partie de leur attrait—si les *Handles* de Hyde sont des objets utilitaires ou un tableau.

## Espace de travail

Pour Hyde, donner une forme à cette activité de conscience de soi visuelle est un programme de travail concret et substantiel. Permettre aux substances, matériaux et objets de décaler leur “sens” signifie qu’on leur permet de faire des choses nouvelles et différentes des usages pour lesquels ils étaient voués à l’origine. Une valeur rehaussée est découverte dans les objets, pour qu’ils révèlent ce qu’ils sont en montrant quels potentiels plus lointain résident en eux. Hyde est préoccupé par ce moment de métamorphose—plutôt que par le développement d’une forme ou d’un style particulier—son travail change continuellement, de la conjonction du médium et de la forme à une conjonction nouvelle, différente et inattendue. Les trois facteurs indéterminés, médium, forme et processus qui arbitrent entre eux, ouvrent un espace artistique de possibilités. C’est ce que Frank Stella appelle “l’espace de travail.” Lors d’une conférence, Stella proclama que le but de l’art est de créer l’espace, non pas un espace compromis par la décoration ou l’illustration, mais un espace dans lequel les sujets de la peinture puissent vivre. Selon Stella, il s’agit de créer à la fois un espace dans lequel objets et expériences peuvent être elles-mêmes, ainsi qu’un espace dans lequel l’art lui-même peut vivre.

Pour sa part, Hyde a dit “J’aime faire des objets et les regarder; c’est ça le travail d’atelier. Si on ne prend pas plaisir avec les matériaux—comment ils s’assemblent, le jeu dans le travail—peut importe les idées qu’on peut avoir car elles sont laissées pour mortes.” L’espace de l’atelier dans lequel Hyde poursuit sa « science joyeuse, » est donc à la fois imaginaire et réel au même sens que l’espace de la peinture auquel Stella fit allusion; une boîte remplie de matériaux de diverses conditions dans laquelle se produit une merveilleuse multiplication de l’espace. Cela se produit car les objets ont le potentiel de se transformer, car l’objet en lui-même peut devenir quelque chose d’autre en l’espace d’un instant.

TEXTE ORIGINAL EN ALLEMAND

TRADUCTION EN FRANÇAIS PAR ISABELLE DUPUIS