

Lisa Brice

“L’incertitude est essentielle en peinture”

Par Sean O’Toole

Le critique d’art Sean O’Toole, admirateur de longue date de l’artiste sud-africaine Lisa Brice, l’a vue passer de la sculpture et des installations à la peinture. Il a pu voir l’installation présentée en 1997 (parmi d’énormes poufs) à la Biennale de Johannesburg, avant que les moniteurs vidéo ne soient volés le soir même du vernissage. Il a écrit sur l’une des toutes premières œuvres de Brice, réalisée grâce aux techniques de la police judiciaire, ainsi que sur les peintures tonales présentées plus récemment avec un grand succès et figurant des sujets féminins posant avec assurance. Mais son approche de cette artiste dynamique passe avant tout par leurs voyages en commun, de la Biennale de Venise à la Documenta.

À VOIR
 “ART NOW : LISA BRICE”,
 DU 26 AVRIL AU 27 AOÛT,
 MILLBANK, LONDON SW1P
 4RG, ENTRÉE GRATUITE.
 T. +44 (0)20 7887 8888,
 TATE.ORG.UK

LISA BRICE PRÉSENTERA
 EN 2019, AVEC GODFRIED
 DONOR, UNE EXPOSITION
 À LA GOODMAN GALLERY
 (LE CAP, AFRIQUE DU SUD).

Lisa Brice, *Untitled*, 2016,
 gouache sur papier 41,9 x 29,6 cm,
 encadrée 50,8 x 38 cm.

PHOTO MARK BLOWER © COURTESY DE L'ARTISTE ET STEPHEN FRIEDMAN GALLERY, LONDON.





Lisa Brice, *After Ophelia*, 2018, détrempe synthétique ("Flashie"), gesso, et peinture à huile sur toile, 244 x 120 cm.

PHOTO MARK BLOWER © COURTESY DE L'ARTISTE ET STEPHEN FRIEDMAN GALLERY, LONDON.

J'échange régulièrement avec Lisa Brice des rafales de mails. Le rituel commence toujours par des excuses de part et d'autre, suivies par la promesse que nous serons plus constants dans notre correspondance et par le vœu d'une rencontre prochaine. Durant l'un de ces échanges, en janvier de cette année, Lisa m'a appris qu'elle venait de quitter l'atelier londonien, petit et sans chauffage, qu'elle avait un temps partagé avec les artistes Tasha Amini et Jeremy Deller, ayant enfin trouvé un lieu plus proche de chez elle. C'en était fini, se réjouissait-elle, des perpétuels Uber en fin de soirée. Mais la joie de Lisa était tempérée par la perspective un peu angoissante d'exposer ses peintures à la tonalité si singulière — de nouvelles pièces, mais aussi des œuvres déjà montrées lors de récentes expositions à la galerie Stephen Friedman, Londres, ou à Salon 94, à New York — dans le cadre de la Tate Britain, ce bastion un peu vieux jeu dédié à la gent picturale masculine. Je l'ai réconforté assez banalement ("bonne chance" et "plein de bonnes vibrations") et nous en sommes restés là. Peu avant le vernissage de l'exposition, que peuplent des toiles laconiques figurant des personnages féminins dans des tons presque exclusivement rouges ou bleus, j'ai adressé à Lisa un lien vers YouTube pour lui faire écouter une reprise kitsch de *Always on my Mind* des Pet Shop Boys. Oui, Lisa est une amie. Il n'est jamais facile d'écrire un article de critique sur une amie. Le premier réflexe consiste d'ordinaire à feindre le recul, à feindre de ne pas connaître l'artiste, ou au contraire à se montrer familier à l'excès, ce qui devient vite pénible pour le lecteur. Un juste milieu est-il possible ? L'histoire de l'art semble nous offrir quelques pistes de réflexion. L'une des toiles clés de l'exposition éponyme de Lisa à la Tate Britain, montée par Aicha Mehrez, a pour titre *After Ophelia* (2017) ; elle revisite une œuvre fameuse de John Everett Millais, *Ophelia* (1852), mélange triomphal de symbolisme religieux et d'éphémère botanique. L'épisode est connu : l'amitié entre Millais et John Ruskin s'est fort mal terminée, le jeune peintre ayant épousé l'épouse vierge du vieux critique, Effie Gray. Ruskin, devait-on apprendre par la suite, avait été horrifié par la féminité hirsute de sa jeune épouse quand, au soir de leurs noces, elle s'était présentée nue devant lui. L'idée d'une féminité détachée du fantasme masculin (et de toutes les contraintes qui l'accompagnent) constitue l'un des grands thèmes des peintures de Lisa à la Tate Britain. Ruskin et Millais mis à part, je crois que l'histoire de l'art est assez claire. Voyez l'amitié qui lia Charles Baudelaire à Constantin Guys, ou les rapports entre le photographe américain Mark Klett, ou encore la longue association de Germano Celant avec Frank Gehry ("*Je l'ai présenté à Tom Krens, pour lequel il devait concevoir le musée Guggenheim de Bilbao*", a révélé Celant en 2010). Evoquant en 2017 ses nombreuses amitiés avec des artistes, dont Ad Reinhardt et Sol LeWitt, Lucy Lipard déclare quant à elle : "*J'ai toujours été portée vers les artistes car tout ce que j'ai appris en matière d'art, je sais bien que je le tiens des artistes et non des critiques... Parcourir le Met aux côtés d'un artiste vaut mille fois mieux qu'un cours d'histoire de l'art.*" Nous sommes bien d'accord. A l'été de 2003, alors que je me trouvais en Italie avec Lisa pour aller à la Biennale de Venise, nous avons vu une grande exposition des toiles de Manet au Palais des Doges. Une exposition dans un musée appelle un rythme particulier, même dans le cas d'un grand artiste : c'est une sorte de lente procession. Lisa, elle, s'est arrêtée net devant *L'Olympia* (1863). "*Pour faire une bonne peinture, il faut compter sur le hasard, sur des erreurs, et sur une bonne dose d'observation*", a un jour confié Lisa à Godfried Donkor, un peintre britanno-ghanéen qu'elle avait rencontré en arrivant à Londres, en 1998. Elle voulait parler de ses propres toiles, mais à Venise je l'ai vue appliquer cette même méthode à l'odalisque de Manet. Cette manière de procéder autorise la fascination, le ravissement et aussi — mais oui — le sens critique. Que Lisa ait observé Manet de près, cela ne fait aucun doute quand on découvre *No Bare Back, After Embah* (2017), grande toile à dominante rouge. La palette de Lisa, qui présente une tendance à l'austérité, est le plus souvent bleue — même si le rouge de *No Bare Back* provient d'une plante courante à Trinidad. L'œuvre montre une scène de bar, un bar bien réel que Lisa a fréquenté, avec l'artiste trinidadien Embah, lors de ses retours réguliers sur l'île après une résidence d'artiste en compagnie d'Andy Miller, Peter Doig et Chris Ofili, en 1999. La figure assise portant un chapeau, dans *No Bare Back*, reprend l'étude quasi photographique par Manet d'une jeune femme dans un café, *La Prune* (1877) ; elle jouxte

un personnage debout inspiré d'une photographie de la chanteuse Nicki Minaj. Manet est l'un des nombreux artistes hommes cités, remixés et déifiés dans le travail de Lisa. "*Parfois, le simple fait de repeindre l'image d'une femme déjà peinte par un homme — de refaire l'œuvre comme si elle avait été réalisée par une femme — peut représenter un déplacement en soi*", disait récemment Lisa à Aicha Mehrez. Parmi les artistes cités dans ses toiles récentes, qui comptent de nombreux admirateurs à Londres depuis son exposition personnelle chez French Riviera, et qui ont séduit un public plus large encore quand le styliste Duro Olowu (d'origine nigérienne) a choisi de les inclure en 2016 dans son défilé "Making & Unmaking" au Camden Arts Centre, se trouvent notamment Félix Vallotton, Philipp Guston et Pierre Bonnard. En 2014, dans un numéro de *Frieze* Masters, Lisa disait apprécier chez Bonnard "*son extraordinaire traitement des espaces intérieurs et son usage très personnel de la couleur*", ajoutant qu'elle était surtout fascinée "*par le manque de résolution et par l'ouverture*" du *Nu de dos à la toilette* (1934) avec ses tons moutarde. Cette analyse correspond bien à son propre style pictural. Comme elle le disait à Donkor en 2010 : "*L'incertitude est essentielle en peinture, et c'est d'ailleurs pourquoi je suis revenue vers ce médium.*" En plus de Venise, j'ai accompagné Lisa à Kassel en 2012 pour la Documenta 13. Sue Williamson, artiste et critique respectée, nous y a rejoints. Sue est l'une des plus vieilles amies de Lisa ; elle a fait connaître son œuvre dans les années 1990, à l'époque où Lisa habitait encore Le Cap et faisait des installations et des sculptures mêlant l'acier à des objets trouvés et des matériaux ménagers. Sue a fabriqué une carte de presse au nom de Lisa pour qu'elle puisse entrer gratuitement dans les manifestations artistiques. L'aspect très approximatif de cette carte nous a bien fait rire, mais elle a toujours fonctionné. A Kassel, nous avons naturellement discuté de cette édition excentrique et brillante, due à Carolyn Christov-Bakargiev — "le Wind de Ryan Gander", les peintures si peu remarquées de Giorgio Morandi —, mais nous avons surtout beaucoup ri de notre hôte, un type assez terrifiant qui nous louait son appartement. J'ai écouté sans mot dire Lisa et Sue parler de l'ambition artistique, et des innombrables petits obstacles qui la contrarient. Elles sont revenues plusieurs fois sur le sujet, qui m'a beaucoup marqué — à mes yeux, elles avaient l'une et l'autre "réussi". Lancée en 1995 avec une exposition consacrée à Matthew Barney, la série "Art Now" de la Tate Britain sert de tremplin depuis une vingtaine d'année à des "artistes émergents" qui abordent une étape décisive de leur carrière. En 1996, Tacita Dean a projeté un film ; en 2006, Silke Otto-Knapp (une autre amie artiste de Lisa) a présenté de nouvelles peintures. Il est amusant — au sens de "curieux", "singulier", et non au sens de "rigolo" comme le serait un émoji hilare sur Whatsapp — de voir Lisa à nouveau célébrée comme artiste émergente. En 1992, deux ans après avoir obtenu son diplôme de l'école des beaux-arts Michaelis, au Cap (où Marlene Dumas a également fait ses études), Lisa a présenté sa première exposition individuelle, "Sex Kitten", au musée Irma Stern du Cap. Frank Hänel, un galeriste allemand qui représentait également A. R. Penck et Jörg Immendorff, s'est empressé d'acheter toutes les œuvres exposées. Il a également proposé à Lisa de rejoindre sa galerie. Elle avait 22 ans. La protégée de Hänel s'est avérée prolifique : sa production dans les années 1990 fut assez abondante pour inspirer une monographie de 228 pages publiée par la galerie en 1999. Ces œuvres de jeunesse projettent une lumière crue sur les thèmes du sexe et de la violence, de manière parfois très directe — même si son installation vidéo *Prisoner n° 466/64* (1997) constitue l'un des plus beaux portraits de Mandela ; réalisée grâce à des technologies médico-légales, l'œuvre recrée l'image de Mandela, dont il n'existe pas de photos du temps de son incarcération. Ces œuvres de jeunesse, en dépit de leur étrangeté, inaugurent des thèmes et des idées (notamment autour de la sexualité féminine, des intérieurs, de la création d'images à partir de photographies) qui subsistent dans ses peintures figuratives d'après 2000. D'une facture minutieuse, paisible et posée, cette œuvre est résolument en phase avec son temps, en ce qu'elle expose un processus de restitution picturale en vertu duquel les sujets cessent de se laisser réifier et revendiquent leur autonomie. Mais voilà que je deviens trop formel. Il est temps que j'envoie un nouveau mail à Lisa, cette fois avec un lien vers *Crazy in Love* de Beyoncé.



LISA BRICE AT TATE BRITAIN

A long-time admirer of Cape Town-born artist Lisa Brice, art critic Sean O'Toole has tracked her evolution from sculptor and installation artist to painter. He saw her video installation with large poof pillows exhibited at the 1997 Johannesburg Biennale, this before the monitors were stolen after the opening night. He has written about her early work using police photography as well as her acclaimed recent tonal paintings central featuring poised female subjects. But it is his travels with the painter – to the Venice Biennale and Documenta – that have defined his experience of this dynamic painter.

By Sean O'Toole

Every so often, Lisa Brice and I will exchange a flurry of emails. The ritual is prefaced by mutual apology and the promise to be more regular in our correspondence, and concludes with encouragements and hopes to see each other soon. During one of these exchanges, in January this year, Lisa told me that she had just moved from the small, unheated London studio she had temporarily shared with artists Tasha Amini and Jeremy Deller to a space nearer her home. No more late-night Uber rides she celebrated. But Lisa's joy was weighed down by her anxiety at the prospect of exhibiting her tonally distinct paintings – some new, others included on recent shows at Stephen Friedman Gallery in London and Salon 94 in New York – at Tate Britain, that dusty bulwark of male painterly achievement. I offered her trite comforts (“fingers crossed” and “good vibes”), and we left it there. Shortly before the opening of this show, which is populated with laconic paintings of female figures in dominant tones of either blue or red, I sent Lisa a YouTube link to the Pet Shop Boy's cheesy remake of *Always on My Mind*. What's a friend to do? Yes, I am a friend of Lisa. It is never easy writing formal criticism about a friend. The reflex is to either fake dispassion, basically to pretend not knowing the artist, or to be overly familiar, which can be treacherous. Is it possible to chart a middle ground? Art history seems offers some clues. One of the key paintings on Lisa's eponymous show at Tate Britain, which is curated by Aicha Mehrez, is *After Ophelia* (2017), her remix of John Everett Millais's triumph of religious symbolism and botanical ephemera, *Ophelia* (1852). As is well known, Millais's friendship with John Ruskin ended badly – the younger painter married the older critic's virgin wife, Effie Gray. Ruskin, it later emerged, was scandalised by his wife's hirsute femininity when she presented herself naked on their wedding night. This idea of womanhood unhitched from male fantasy (and all constraints that come with it) is a key idea in Lisa's paintings at Tate Britain.

PHOTO MARK BLOWER © COURTESY DE L'ARTISTE ET STEPHEN FRIEDMAN GALLERY, LONDON.

Still, the question remains, can a friend be a reliable critic? Ruskin and Millais aside, I think art history is unambiguous. Yes. Take Charles Baudelaire's friendship with Constantin Guys, or Rebecca Solnit's rapport with American photographer Mark Klett, or Germano Celant's long association with Frank Gehry (“I introduced him to Tom Krens, for whom he designed the Guggenheim Museum in Bilbao,” Celant revealed in 2010). Speaking in 2017 about her many friendships with artists, Ad Reinhardt and Sol LeWitt among them, Lucy Lippard said: “I was always pro-artist because I was well aware that what I knew about art I learned from artists – not from criticism... Going to the Met with an artist was far better than anything I'd ever gotten in art history class.” Amen to that. In the summer of 2013, Lisa and I were in Italy together for the Venice Biennale and during that time saw a large exhibition of Edouard Manet's paintings in the Doge's Palace. There is a rhythm to attending museum shows, even those devoted to great artists: I call it the mourner's shuffle. Lisa, though, was stopped dead in her tracks by *Olympia* (1863). “Good painting encompasses chance and mistake, and a lot of looking,” Lisa once told Godfried Donkor, a Ghanaian-British painter she met when she moved to London in 1998. She was talking about making her own paintings, but in Venice I saw her apply this same method to Manet's odalisque painting. It is a manner that allows fascination, rapture, and – yes – criticality too. Lisa's close observation of Manet is evident in her work *No Bare Back, After Embah* (2017), which is painted in a dominant red. Lisa's palette often tends towards austerity, mostly blue although the red in *No Bare Back* is derived from a plant common to Trinidad. The work portrays a bar scene and is based on a real-life bar Lisa frequented with Trinidadian artist Embah during her numerous visits after a painting residency there with Andy Miller, Peter Doig and Chris Ofili in 1999. The seated figure wearing a hat in *No Bare Back* quotes Manet's almost photographic study of a young working woman seated in a café, *The Plum* (1877), and is juxtaposed with a standing figure based on a photograph of singer Nicki Minaj. Manet is one of many canonical male artists quoted, remixed and challenged in Lisa's work. “Sometimes the simple act of repainting an image of a woman previously painted by a man – re-authoring the work as by a woman – can be a potent shift in itself,” Lisa told Aicha Mehrez recently. Other artists quoted in her recent paintings, which started to gain an appreciative London fanbase following a 2014 solo show at French Rivera, and gained momentum after they were included on Nigerian-born fashion designer Duro Olowu's acclaimed 2016 show *Making & Unmaking* at the Camden Arts Centre, include Félix Vallotton, Philip Guston and Pierre Bonnard. Writing in a 2014 issue of *Frieze Masters*, Lisa praised Bonnard's “extraordinary treatment of interior spaces and idiosyncratic use of colour,” adding

that it was the “lack of resolution and openness” of Bonnard's mustard-coloured *Nude Bathing* (1934) that most compelled her. This analysis chimes with her personal style as a painter. “Uncertainty is central to painting, and it's strength, and that's very much what attracted me back to the medium,” she told Donkor in 2010. Venice aside, Lisa and I also visited Kassel in 2012 for Documenta 13. Sue Williamson, a respected artist and critic, joined us. Sue is one of Lisa's oldest friends and championed her work in the 1990s, when Lisa was still living in Cape Town and making installations and sculptural pieces combining steel with found objects and domestic materials. Sue made Lisa a press card so she could attend the shows for free with. We all giggled at its amateurishness, but the card did its job. Sure we discussed Carolyn Christov-Bakargiev's eccentrically brilliant exhibition – Ryan Gander's wind, those unremarked upon paintings by Giorgio Morandi – but mostly we laughed about the creepy host at our apartment. I listened quietly when Lisa and Sue spoke about ambition, and the many small obstacles that frustrate it. A recurring point of conversation, it made a deep impression: to my mind they had both made it. Launched in 1995 with a show devoted to Matthew Barney, Tate Britain's Art Now series has for two decades showcased “emerging artists” at critical junctures in their careers. Tacita Dean showed a film in 1996 and Silke Otto-Knapp, another artist friend of Lisa, presented new paintings in 2006. It is funny – as in strange or peculiar, not WhatsApp crying emojis amusing – to see Lisa once again feted as an emerging artist. In 1992, two years after graduating from the Michaelis School of Fine Art in Cape Town (where Marlene Dumas also studied), Lisa presented her debut solo exhibition, “Sex Kitten”, at the Irma Stern Museum, Cape Town. Frank Hänel, a German dealer who represented A. R. Penck and Jörg Immendorff, promptly bought up the entire show. He also signed Lisa to his gallery. She was 22. A prolific protégé, Lisa's 1990s output filled a 228-page monograph published by Hänel in 1999. This early work provocatively explored themes of sex and violence, sometimes uncomplicatedly, although her video installation *Prisoner No 466/64* (1997) offers one of the finest portraits of Nelson Mandela – it is based entirely on police forensic technology and describes his missing image while in jail. For all the strangeness of this early work, it introduced themes and ideas – notably around female sexuality, domestic interiors and image making after photography – that endure in her post-2000 figurative paintings. Painstakingly achieved and quietly deliberative, these paintings are also utterly synchronous with the age, recording a process of restitution in painting where subjects move from being objectified to claiming self-possession. But now I'm sounding too formal. It's time I send Lisa another email, this one with a link to Beyoncé's *Crazy In Love*.