

## Surely Tomorrow

Hugo Baud, Olive Godlee

*Surely Tomorrow*<sup>1</sup> is certainly the title of a promise or of an exhibition that might never happen, of a meeting that might never have taken place, of a moment one could wait for an entire lifetime. It is a suspended feeling resting on a simple hope. In any case, I no longer believe in it. I don't want to believe in it anymore. So I want to make sure things actually happen. I want to remain convinced by what I have before my eyes, things that are the result of considered moments, distinct choices, and deliberate gestures.

**BOY (in a rush). — Mr. Godot told me to tell you he won't come this evening but surely tomorrow.<sup>2</sup>**

The works presented are, I believe, not promises. They belong to the realm of observation, of the moment after. They exist only because something has occurred before. One could speak of a state of prefiguration, neither political nor pictorial, but a prefiguration that offers neither a leap into literary time nor a revolutionary hope, but instead places us in a second state. The thing has already happened, the consequences are here before our eyes, the gestures have been made, the actions have taken place, and the moments have been lived through.

By Olive Godlee's deliberate choice, the canvases are pinned to the wall like wall-paint splashes, all made of acrylic, and their subjects clearly show situations in which pain is involved. One then wonders whether a child's pain is a step (an obligatory one?) in the expression of self: basic tantrums and nervous moments as common building blocks of an upbringing (though perhaps this should not be the case). Why not expect a child to be susceptible? Why should it be one of the few ways they have left to express themselves? Godlee captures these crisis and post-crisis moments as a way of measuring intensity : verbal, emotional, and characteristic (again, why should it be characteristic?) of childhood. Even if I believe we should be able to express emotions more spontaneously, it is frustrating to have to impose control. As a fervent supporter of more drama, more chaos, googoo gaga, forever and ever, I am therefore pro-tantrum. I think it is important to express one's feelings, to let them out: sometimes calmly, but sometimes it's okay if it's not calm.

Dramatic is also the whole setup devised by Hugo Baud; mannered is the system he found to show us the backs of paintings. One doubts whether they are paintings at all; one wonders how they hold, and surely that is not what we are meant to look at. The painting, if it exists, is facing the wall, as if punished. All that remains is its reverse: the staples, the folds of the canvas, the drips along the edges, and the tailor-made plank holding up a weight that barely exists. A reference, perhaps, to one of the earliest conceptual gestures in art history *The Reverse of a Framed Painting* (c. 1670) by Gijsbrechts. Revisited by Baud, it returns to us once again the question of what we are looking at and what the painting is looking at. I look at it turned over, as if burdened by an act that would be sacrilegious: turning a painting around against classical decorum. And it feels good. It frees us from a pressure and releases impulses.

Around the same period as Gijsbrechts' *trompe-l'œil*, rabbit-skin glue was invented to size canvases. Here, with one work's gesso and the other's acrylic, these are the only pieces of information extracted from the exhibition sheet. So these works, awaiting, surely, a painting, are ready, primed, and protected from the linolenic acid usually present in linseed oil, which destroys cotton canvas fibres. Baud tragically leaves us everything and nothing to see: the backside, the information of fabrication, the way an object is held within a space, or, when not supported by pine planks, monochromes of sized canvases stuck to the wall. Through these gestures, Baud is not insisting on the pretension of painting or speaking about painting; it is rather, in my view, a general unspoken atmosphere. And of course, it is through this refusal that many things are told to us: Baud does not speak about painting, he speaks about us facing painting. He always speaks about us. In these sculptural and activated propositions, a few strokes of gesso are even applied to the front of the backside; on another, the entire set of technical details is tinted yellow acrylic. These very specific gestures integrate themselves into the exhibition in order to dismantle it, with three other canvases placed on the floor. It is in an almost embarrassing balance that Baud's operations find their monumental strength.

Godlee's case studies also remind me of Stubbs' *Whistlejacket*, hanging in the National Gallery. Almost a century after Gijsbrechts, Stubbs, in English Romanticism, isolates a horse rearing on its hind legs, its torso glowing in dazzling light, all set against a beige background. Realistic perfection in an expanse of absurdity, anchored in nothing. Once again, a conceptual iconography. Godlee also refuses many things through their painting: they refuse the frame of a stretched canvas and resist the Issy Woodification of painting through their interest in the anxious life that unfolds in the hesitant choices of image culture and photographic treatments of painting. Let me explain: it is Barry Schwabsky, in his article<sup>3</sup> on the latter, who introduces the term "perverse realism": painting relatively dark in temperament, but also often chromatically dark. A balance between the banal and the sinister. Michaël Borremans' painting would be one of the clearest examples. This perverse realism seems to respond to the current rise of an omnipresent anxiety: here, the child facing the tumults of everyday life, under our adult gaze.

In the perpetual waiting for a moment that must arrive, for a shared reconciliation and dried tears, for a resolved argument and a painting that could appear, for a moment and yet, no, it is this moment that does not move.

**ESTRAGON. — Well? Shall we go?  
VLADIMIR. — Yes, let's go.**

***They do not move.  
Curtain.***<sup>4</sup>

Charly Mirambeau

1. *Waiting for Godot*, Samuel Beckett, 1948

2. Ibid.

3. <https://www.artforum.com/events/issy-wood-246900/>

4. *Waiting for Godot*, Samuel Beckett, 1948

## Surely Tomorrow

Hugo Baud, Olive Godlee

*Surely Tomorrow*<sup>1</sup> est certainement le titre d'une promesse ou d'une exposition qui n'arrivera peut-être pas, d'une rencontre qui n'aurait peut-être jamais pu se produire, d'un moment que l'on pourrait attendre toute une vie. C'est un sentiment en suspens qui repose sur un simple espoir. Dans tous les cas, moi, je n'y crois plus. Je ne veux plus y croire. Alors je veux m'assurer que les choses arrivent. Je veux rester persuadé par ce que j'ai sous les yeux, étant comme le fruit de moments réfléchis, de choix distincts et de gestes assumés.

**GARÇON (d'un trait). — Monsieur Godot m'a dit de vous dire qu'il ne viendra pas ce soir mais sûrement demain.<sup>2</sup>**

Les travaux présentés ne sont, je le crois, pas des promesses. Ils relèvent du constat, du moment après. Ils existent uniquement parce qu'il s'est produit quelque chose avant. On pourrait alors parler d'un état de préfiguration, ni politique ni pictural, mais d'une préfiguration qui ne nous permet ni un saut dans un temps littéraire, ni un espoir révolutionnaire, mais nous place dans un état second. La chose s'est déjà passée, les conséquences sont là, sous nos yeux, les gestes sont faits, les actions ont eu lieu et les moments sont traversés.

Choix délibérés d'Olive Godlee, les toiles sont pinnées au mur comme des splashes de peinture murale, toutes faites d'acrylique, et les sujets montrent manifestement des situations où la douleur intervient. On se demande alors si la douleur d'un enfant est une étape (obligatoire ?) dans l'expression de soi : tantrums de base et moments nerveux seraient comme communs à la construction d'une éducation (mais peut-être que cela ne devrait pas être le cas). Pourquoi ne pas attendre d'un-e enfant qu'iel soit susceptible ? Pourquoi serait-ce l'une des seules manières qu'iel aurait de s'exprimer ? Godlee capture ces moments de crise et de post-crise comme un moyen de mesurer une intensité : verbale, émotive et caractéristique (encore une fois, pourquoi serait-elle caractéristique ?) de l'enfance. Même si je crois que l'on devrait pouvoir exprimer ses émotions de manière plus spontanée, il est frustrant d'avoir à poser un contrôle. Fervent partisan du more drama, more chaos, googoo gaga, forever and ever, je suis donc pro-tantrum. Je pense qu'il est important d'exprimer ses ressentis, de les sortir : parfois calmement, mais parfois c'est ok que ce ne soit pas calmement.

Dramatique, c'est aussi tout le dispositif d'Hugo Baud, manié, c'est le système qu'il a trouvé pour nous montrer le dos des tableaux. On doute que ce soient des peintures, on se demande comment elles tiennent et ce n'est certainement pas ce que l'on doit regarder. La peinture, si elle existe, regarde le mur, comme punie. Il ne nous reste que son revers : les agrafes, les plis de la toile, les coulures sur les bords et une planche qui, sur mesure, retient un poids qui n'existe presque pas. Référence, peut-être, à l'un des premiers gestes conceptuels de l'histoire de l'art : le *Trompe-l'œil : Dos d'un tableau* (vers 1670) de Gijsbrechts. Revisité par Baud, il nous renvoie une nouvelle fois la question de ce que l'on regarde et de ce que la peinture regarde. Je la regarde retournée, comme accablée par un geste qui serait sacrilège : retourner le tableau malgré la bienséance classique. Et cela fait du bien. Cela nous libère d'une pression et relâche des pulsions.

Toujours à la même époque que le trompe-l'œil de Gijsbrechts, la colle de peau de lapin fut inventée pour encoller les toiles. Ici, avec le gesso de l'une et l'acrylique de l'autre, ce sont les seules informations extraites du plan de salle concernant ces pièces. Alors celles-ci, dans l'attente *surely* d'une peinture, sont prêtes, apprêtées, et protégées de l'acide linolénique présent habituellement dans l'huile de lin, qui détruit les fibres de la toile de coton. Baud nous laisse tragiquement tout et rien à voir : le dos, les informations de confection, le maintien dans un espace d'un objet enchassé, ou, lorsqu'il n'est pas retenu par des planches de pin, des monochromes de toiles encollées, comme collées au mur. Par ces gestes, Baud n'insiste pas sur la prétention de peindre ou de parler de peinture ; il est davantage question, à mon sens, d'un non-dit ambiant. Et évidemment, c'est par ce refus que beaucoup de choses nous sont dites : Baud ne parle pas de peinture, il parle de nous face à la peinture. Il parle toujours de nous. Dans ses propositions sculpturales et actionnées, quelques coups de gesso sont même appliqués sur le devant du dos ; sur une autre, il est question de colorer l'ensemble des informations d'acrylique jaune. Ce sont des gestes très spécifiques, qui s'intègrent à l'exposition pour mieux la désintégrer, en posant au sol trois autres châssis. C'est dans un équilibre presque embarrassant que les actions opérées par Baud trouvent leur force monumentalisante.

Les études de cas de Godlee me font aussi penser à la peinture *Whistlejacket* de Stubbs, accrochée à la National Gallery. Presque un siècle après Gijsbrechts, Stubbs, dans un romantisme anglais, isole un cheval hissé sur ses deux pattes arrière, le tronc brillant d'une lumière éblouissante, le tout sur un fond beige. Perfection réaliste dans une étendue d'absurde, ne s'étayant de rien. De nouveau, une iconographie conceptuelle. Godlee refuse aussi beaucoup de choses par sa peinture : d'abord le cadre d'une toile enchaînée et résiste à l'*Issy Woodification* de la peinture, par son intérêt pour la vie angoissante face au choix hésitant d'une culture des images et des traitements photographiques de la peinture. Je m'explique : c'est Barry Schwabsky, dans son article<sup>3</sup> sur cette dernière, qui introduit son terme de « réalisme pervers » ; peinture relativement sombre dans son tempérament, mais aussi souvent sombre sur le plan chromatique. Équilibre entre le banal et le sinistre. La peinture de Michaël Borremans en serait l'un des exemples les plus évidents. Ce réalisme pervers semble répondre à la recrudescence actuelle d'une anxiété omniprésente : ici, l'enfant face aux tumultes d'un quotidien, sous l'égide de notre regard d'adulte.

Dans l'attente permanente, d'un moment qui doit arriver, d'une réconciliation commune et de larmes séchées, d'une dispute réconciliée et d'une peinture qui pourrait apparaître, d'un moment, mais non, c'est ce moment qui ne bouge pas.

**ESTRAGON. — Alors, on y va ?**  
**VLADIMIR. — Allons-y. Silence.**

***Ils ne bougent pas.***  
**RIDEAU<sup>4</sup>**

Charly Mirambeau

1. *En attendant Godot*, Samuel Beckett, 1948

2. Ibid.

3. <https://www.artforum.com/events/issy-wood-246900/>

4. *En attendant Godot*, Samuel Beckett, 1948