



Mousse Publishing

Mousse Magazine  
2011  
Barbara Casavecchia

## Absorption & Theatricality

John Henderson

*interviewed by Barbara Casavecchia*

Abstract Expressionism as a readymade to grab,  
regenerate, reconfigure.

L'Espressionismo Astratto come readymade di cui  
appropriarsi per generare e riconfigurare.



In top-left, clockwise:  
*earnings*, 2010. Courtesy: the artist and T293 Naples/Rome  
*Untitled Painting (detail)*, 2011. Courtesy: the artist and T293 Naples/Rome  
*retch Painting (Prop)*, 2011. Courtesy: the artist and T293 Naples/Rome  
*owers*, 2011. Courtesy: the artist and T293 Naples/Rome  
*ist*, 2011. Courtesy: the artist and T293 Naples/Rome



Mousse Publishing

## Mousse Magazine 2011 Barbara Casavecchia

**Barbara Casavecchia** Why did you decide to “stage” the work you do in the studio – or, to put it differently, to turn your studio into a stage for videos like *Cleanings* (2010), where you rhythmically mop the wood floor, and *Commute* (2011), filmed from inside the freight elevator?

**John Henderson** For the past year I’ve been working in a very large unfinished space in Chicago – huge ceilings, exposed brick walls, rough wood floors, no heat or air conditioning. Almost immediately, I began to think of the space as a quintessential artists studio, the kind of space one can easily imagine artists like de Kooning or Rauschenberg working in during the 50’s and 60’s in New York. So, I’ve begun to use the studio, and its ready-made aesthetics, as a stage, or frame, in order to ground my co-option and reinterpretation of concepts and styles from the gaps between the original conditions from which I am thieving and my manipulation of those conditions. I can think about this in terms of jazz, where there is a standard score in place, a fixed structure for a musician to both acknowledge and push away from. For me, the studio is a kind of standard.

**BC** I was thinking of Greenberg, upset about Abstract Expressionism being “reduced to a set of mannerisms”. The last issue of *Artforum* comes to mind, too, with titles like “Acting Out: The Ab-Ex Effect”. Are these references of any relevance for you?

**JH** Yes, definitely. Abstract Expressionism became and remains a reduced set of tools to build with. However, Greenberg’s conception of “pure” painting, and the Post Painterly Abstraction that he moved on to champion, also became fixed sets. I approach these sets as ready-made systems to alternately perform within and push against. My appropriation of these various histories, gestures, and tricks is not based in cynicism or pastiche. Rather, painting becomes a conceptual and material armature through which generating new forms and explore new ideas. Abstract painting, as a whole, has become so ubiquitous and emptied out that it can be useful as a stand-in for artistic expression more generally. To put it simply: (abstract) painting signifies artistic expression. So, I approach the history of abstract painting as a grab bag of tricks and gestures to pull from, deconstruct, and reconfigure, knowing full well that my own expression will be read through the medium like a filter. While my investigations are not limited to the terms and materials of painting, they can all be read *through* painting – they implicate painting. With Abstract Expressionism in particular, there is an immediate identification of subjective experience. The artist is “present”. Many of my works present “expressive” gestures as records of the artist’s touch in order to investigate themes such as authorship, originality, and reproducibility.

**BC** Another obvious reference is to Michael Fried, who criticized Minimalism’s excessive “theatricality”, an expression he brought up again in *Absorption and Theatricality* (1980).

**JH** Unlike Fried, I consider both “Absorption” and “Theatricality” to be affixed to performance, as artist and subject are always conscious of the reception of the audience. A kind of self-consciousness runs throughout my practice – often I feel like my own initial audience, watching myself perform as I move around the studio.

**BC** Is this the subject of *Rehearsal* (2010), a video where a dancer seems to improvise movements around the studio, while holding your *Stretch Painting (Prop)* by its handles?

**JH** Yes, I think that this video can address a similar awareness, or it can at least provide a loose analogy to that perspective. In the video, I essentially became a live audience positioned behind the camera, simultaneously orchestrating and interfering with the dancer’s expression. I was giving her directions throughout. As her improvisations began to achieve some continuity or elegance, I interrupted, asking her to adjust her position or shift into a new sequence of movements. In addition to having to deal with the imposition of my direction, the painting also became awkward for her to carry at times, impeding her range of motion. And, in the end, nothing really happens in the video. There is no clear trajectory, no climax, no summation. This is how it can feel in the studio. I think about my expression being tied to or even directed by someone else’s intentions or precedent. Things feel fragmentary at times.

**BC** What is the relationship among the various works of your series? Are you interested in documenting any “process”?

**JH** I’ve been working with several ongoing series including metal casts of paintings, photographs of painted-over photographs, and modestly-scaled oil paintings. Most of my work begins with a loose, gestural element, which is then fed through another element that has a flattening effect or pushes some quality of regimentation into the original expression. Each series has its own unifying structure. There is a formal template in place for me to perform within, a predetermined material relationship and/or a consistency in scale. The discrepancies in technique and material between the series are important for me, especially in the context of an exhibition where excerpts from multiple series may be directly juxtaposed with one another. Each series is a variation on a theme. Each series is a relational sequence. In an exhibition, these series commingle and become an assortment of relational devices. The research and activities of my studio are rather peripatetic and I’m interested in my exhibitions being reflective of this. For the cast works, the “mother” paintings typically have an impasto surface that takes advantage of the viscous quality of the paint and leaves the process of their construction unmasked. The structure of their process is laid bare. Using a lost-wax casting technique, sculptural surrogates of the original paintings are cast in aluminum.

bronze, and most recently, brass. I destroy the original paintings, so the casts are like their documentation – left-over images of surfaces and objects that no longer exist, a remainder of a process.

“Flowers”, the series of photographs of painted-over photographs, probably has the clearest relationship to documentation. These works begin with 4 x 6 inch photographs, appropriated images of people in flower markets. I casually paint over these photographs while I’m making the oil paintings, which I guess is akin to a drawing practice, like a peripheral or complimentary activity. The painting/photo mash-ups that I find most compelling are documented using a digital scanner and output as new photographs. These new photographs become the actual artworks, and simulate the space of documentation, with soft gradient backgrounds and fictive drop shadows. The distressed, painterly qualities of the painted-over photos become flattened in this documentation, focusing attention on the process of their creation and framing them as open-ended questions.

**BC** What about the title for your upcoming exhibition in Naples: “The man I wanted to marry before I found out about sex”?

**JH** The title was lifted from a radio broadcast. I can’t remember exactly, but I think the woman was referring to Gene Kelly. The title is simply a structure or framing device to organize the exhibition around. Among many other things, it establishes the idea of a point of retrospection, where one looks backwards through a critical lens at a time gone by – for me, a re-evaluation or appraisal of historical moments and my own past work. I also appreciate that it opaquely alludes to the nature of expectations and desire, and how these things shift as conditions and awareness change. The title may at first seem arbitrary, even dissonant, when situated with the work but it’s quite generative for me.





Mousse Publishing

## Mousse Magazine 2011 Barbara Casavecchia

**Barbara Casavecchia** Perché hai deciso di “mettere in scena” le tue opere nello studio – o, in altre parole, di trasformare il tuo studio nel set di video come *Cleanings* (2010), nel quale pulisci ritmicamente il pavimento in legno, e *Commute* (2011), girato all’interno del montacarichi?

**John Henderson** Nell’ultimo anno ho lavorato in un grande spazio industriale a Chicago – soffitti altissimi, muri di mattoni a vista, pavimenti in legno grezzo, niente riscaldamento o condizionamento. Quasi subito questo spazio mi è apparso come il tipico studio d’artista, il genere di luogo nel quale immaginiamo facilmente artisti come de Kooning o Rauschenberg, al lavoro, nella New York degli anni ‘50 e ‘60. Ho cominciato così a usare lo studio, e la sua estetica ready-made, come un palcoscenico, o una cornice cui ancorare la mia cooptazione e re-interpretazione di concetti e stili della storia della pittura astratta. Lo studio ha il ruolo di riferimento o di sfondo capace di stabilire un’equivalenza con situazioni storiche, e dunque di creare una base di riconoscimento. Una base riconoscibile, come punto di partenza, fa sì che il significato o il contenuto derivi dalla distanza tra le condizioni originarie dalle quali io attingo, e la loro manipolazione. Mi viene da fare un paragone con il jazz, che prevede la messa in atto di una partitura standard, una struttura fissa che il musicista riconosce e dalla quale al contempo si allontana. Per me lo studio è una sorta di standard.

**BC** Pensavo a Greenberg, che critica l’Espressionismo Astratto perché “ridotto a un set di manierismi”. O all’ultimo numero di *Artforum*, con titoli come “Acting Out: The Ab-Ex Effect”. Questi riferimenti hanno qualche significato per te?

**JH** Sicuramente. L’Espressionismo Astratto è diventato e rimane un sistema ridotto di strumenti dai quali costruire. Ma anche ciò che Greenberg concepisce come pittura “pura”, e l’astrattismo post-pittorico che egli avrebbe poi sostenuto, sono diventati sistemi fissi. Per me rappresentano sistemi ready-made all’interno dei quali agire e sui quali fare pressione. La mia appropriazione di queste diverse storie, gesti e stratagemmi non si fonda sul cinema o sul pastiche. La pittura diventa semmai un’armatura concettuale e materiale attraverso cui generare nuove forme ed esplorare nuove idee. La pittura astratta, nel suo complesso, è diventata talmente diffusa e svuotata da fungere da simulacro dell’espressione artistica più in generale. Detto più semplicemente: la pittura (astratta) rappresenta l’espressione artistica. Quindi, io vedo nella storia della pittura astratta una sorta di armamentario da baraccone di gesti da prendere, decostruire e riconfigurare, sapendo benissimo che la mia stessa espressione sarà letta attraverso il medium come filtro. Pur non limitandosi ai termini e ai materiali della pittura, tutte le mie indagini sono leggibili attraverso la pittura – implicano la pittura. Con l’Espressionismo Astratto, in particolare, si attua un’immediata identificazione dell’esperienza soggettiva. L’artista è “presente”. Molte delle mie opere implicano gesti “espressivi” come testimonianze del tocco dell’artista al fine di indagare temi come autorialità, originalità e riproducibilità.

**BC** Un altro riferimento ovvio è Michael Fried, che ha criticato l’eccessiva “teatralità” del Minimalismo, un’espressione che ha ripreso in *Absorption and Theatricality* (1980).

**JH** A differenza di Fried, io considero “Assorbimento” e “Teatralità” come due aspetti inscindibili dalla performance, perché l’artista e il soggetto sono sempre consapevoli della reazione del pubblico. Tutta la mia pratica è attraversata da una sorta d’auto-coscienza – spesso sento di essere il mio primo pubblico e, in quanto tale, osservo la mia performance all’interno dello studio.

**BC** È il tema di *Rehearsal* (2010), il video nel quale si vede una danzatrice che tiene in mano il tuo *Stretch Painting (Prop)* mentre improvvisa movimenti all’interno dello studio?

**JH** Sì, penso che *Rehearsal* riesca a esprimere una consapevolezza di questo tipo. Nel video, io interpretavo essenzialmente un pubblico reale posizionato dietro l’obiettivo, ma allo stesso tempo dirigevo e interferivo con l’espressione della danzatrice. Le davo costantemente indicazioni. Non appena le sue improvvisazioni assumevano una certa continuità o eleganza, la interrompevo, chiedendole di cambiare posizione o di passare a un’altra sequenza di movimenti. Oltre a dover gestire l’imposizione della mia direzione, lei doveva, con una certa fatica, reggere in mano il quadro, che le impediva di muoversi liberamente. Alla fin fine, nel video non succede nulla. Non si coglie una traiettoria chiara, un *climax*, una conclusione. È la stessa sensazione che si prova in studio. Penso alla mia espressione come legata o addirittura soggetta alle intenzioni o ai precedenti di altri. A volte le cose sembrano frammentarie.

**BC** Che rapporto lega le varie opere delle tue serie? T’interessa documentare qualche tipo di “processo”?

**JH** Sto lavorando a diverse serie contemporaneamente tra cui stampi metallici di quadri, fotografie di fotografie ridipinte e dipinti a olio di piccole dimensioni. Le mie opere nascono in genere da un elemento generico, gestuale, successivamente rielaborato attraverso un altro elemento che produce un effetto di appiattimento o impone all’espressione originaria una certa qualità di disciplina. Ogni serie ha una propria struttura unificante. Pongo in essere un modello formale nel quale agire, una relazione materiale predeterminata e/o una continuità di scala. Le differenze tecniche e materiali tra le serie sono importanti per me, particolarmente nel contesto di una mostra che può comprendere elementi di più serie, direttamente accostati tra loro. Ogni serie è una variazione su un tema. Ogni serie è una sequenza relazionale. In una mostra, queste serie si mescolano e diventano un assortimento di dispositivi relazionali. La ricerca e le attività del mio studio sono piuttosto aleatorie e m’interessa che le mie mostre riflettano questa condizione.

Per le opere a stampa, i quadri “di partenza” hanno in genere una superficie a “impasto” che sfrutta la qualità viscosa della pittura e smaschera il processo della loro realizzazione. La struttura del loro processo è messa a nudo. Utilizzando una tecnica di fusione a

cera persa, ottengo dei surrogati scultorei dei quadri originali sotto forma di stampi in alluminio, bronzo e, più di recente, in ottone. Poi distruggo gli originali, in modo da lasciare gli stampi come una sorta di documentazione – immagini residue di superfici e oggetti che non esistono più, la traccia di un processo.

“Flowers”, la serie di fotografie fatte a fotografie ridipinte, ha probabilmente il rapporto più evidente con la documentazione. Queste opere nascono come fotografie di 20 x 30 cm, immagini rubate di persone in mercati di fiori. Dipingo velocemente su queste foto, mentre realizzo dipinti a olio, il che si avvicina, credo, a una pratica di disegno, a un’attività periferica o complementare. Con uno scanner digitale, acquisisco gli ibridi quadro/foto che mi sembrano più riusciti, e li stampo come nuove fotografie. Queste diventano l’opera d’arte vera e propria e simulano lo spazio della documentazione, con morbidi sfondi a gradienti e finte ombre esterne. Le qualità pittoriche delle foto ridipinte si appiattiscono in questo processo di documentazione, che focalizza l’attenzione sul procedimento della loro creazione e le propone come interrogativi aperti.

**BC** Che mi dici del titolo della tua prossima mostra a Napoli: “The man I wanted to marry before I found out about sex” [“L’uomo che volevo sposare prima di scoprire il sesso”]?

**JH** L’ho ripreso da una trasmissione radiofonica. Non ricordo esattamente, ma credo che la donna si riferisse a Gene Kelly. Il titolo è semplicemente una struttura o un dispositivo d’inquadratura intorno al quale organizzare la mostra. Tra le molte altre cose, definisce l’idea di un punto di retrospettiva dal quale si guarda indietro attraverso una lente critica a un momento trascorso – per me una valutazione o rivalutazione di momenti storici o del mio stesso lavoro passato. Mi piace anche che alluda indirettamente alla natura delle aspettative e a quella del desiderio, e a come queste cose cambino con il mutare delle condizioni e della consapevolezza. A prima vista il titolo può sembrare arbitrario, anche dissonante, se posto in relazione con le opere, ma questo per me è stimolante.