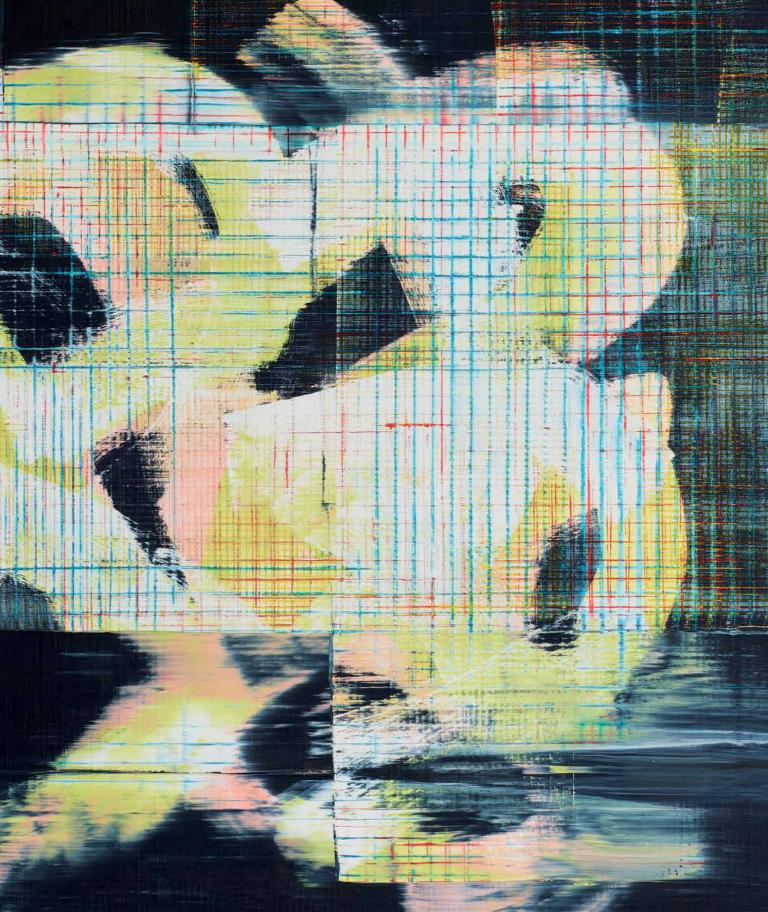


JORDAN BROADWORTH

paintings / peintures



LOST LOOKING: JORDAN BROADWORTH'S NEW PAINTINGS

- Jason Stopa

I had the pleasure of visiting Jordan Broadworth in his Long Island City studio this spring. I've lived on the East Coast most of my life and in Brooklyn for several years now. Somehow, on my way there, I got lost in Queens. Long Island City is north of Greenpoint, Brooklyn. The two neighbourhoods both run along the East River across from Midtown Manhattan. If you're not careful you'll overshoot Long Island City and end up wandering around Astoria.

It's harder to get oneself lost at this point in history. It has become a rare condition. Being lost, losing oneself, these are experiences analogous to the sensation of Jordan Broadworth's paintings. Broadworth has been painting professionally for almost 20 years. These paintings do not lend themselves to quick readings. They are paintings that pose questions at the intersection of quantum physics, metaphysics and the role of painting in a digital world. These paintings are the output of a seasoned painter who has synthesized a formal language charged with contradiction. His pieces are empty yet full, chaotic yet silent, emotional yet restrained. Broadworth's images are without centre—he relishes in sleight of hand. Using a combination of traditional and unlikely tools he creates a variety of painterly applications: grids, looping and chunky gestures, soft veils of colour, hard-edged structures.

Broadworth might best be described as a post-process painter. When we think about early process art, we think of rational and linear systems. Not the case here. Broadworth uses process as a system, not as self-evident application. His approach includes moments of chance and invites failure. He works with an attrition rate on the high end. Colour selection is dictated by opacity and drying time as much as hue. Each work is built up through a series of overall treatments with small, clustered vignettes that often negate notions of completeness. Each component of the work is compartmentalized as matrices, lattices and gesture. In the final stages of his paintings, he adds a layer of black that is worked into the canvas and partially removed. This last stage he describes as being the most immediate, the most painterly part of the process. The result is a highly ambigu-

ous sense of light and space, much like the afterimage of a screen that has just been turned off. Any apparent body to the brushstrokes, any sense of depth is optical rather than physical. These moments serve to obscure one's sense of time and space. The closer we look, the deeper we find ourselves in the sublime of the digital.

The first writings on the sublime go back to Longinus in the first century AD. Primarily the term originally referred to experiences found in nature. "Beauty" described what could be understood; "sublime" described what could not be comprehended. Beginning in the mid-18th century, Romantic poets internalized the sublime. The limitlessness of the imagination became a sublime space. Both exterior and interior came together in the works of artists such as Jackson Pollock, Barnett Newman and Agnes Martin. Artist and writer Jeremy Gilbert-Rolfe believes the sublime has now shifted once again to technology, the "techno Sublime." Social networking sites and mood-levelling pharmaceuticals have encroached upon our interior lives. With GPS and our ever-shrinking natural resources the idea of limitlessness now resides in the digital world. What Walt Whitman called "The vast Something, stretched out on its own unbounded scale, unconfined"2 can now be generated through algorithms. Broadworth's brand of abstraction—with its seamless smooth surfaces, backlit glow and limitless inventiveness—is evocative of a new vast Something informed by digital space and processed through painting.

The complexity and paradoxes of Broadworth's work lead one to think of another kind of space and another contemporary bastion of the sublime: theoretical models of the 'multiverse.' The multiverse theory argues that we don't live within a single universe; rather, we live alongside the continuous formation of multiple universes. As Martin Rees describes it in *Before the Beginning*,

Our entire universe may be just one element—one atom, as it were—in an infinite ensemble: a cosmic archipelago. Each universe starts with its own big bang, acquires a distinctive imprint (and its individual physical laws) as it cools, and traces out its own cosmic cycle. The big bang that triggered our entire universe is, in this grander perspective, an infinitesimal part of an elaborate structure that extends far beyond the range of any telescopes.³

The multiverse doesn't just hold implications for the scientific community. It means resituating ourselves in time and space. Step back and think on how we approach the world phenomenologically. We impose our own sense of order onto the visual field. We establish relationships of importance and make value judgments operating from the point of view that we are the centre of the universe. However, everyone else is also the centre, simultaneously moving to and away from one another in space. This existential realization alludes to the fact that there is no fixed centre, no fixed authority. What remain are pathways. This is the radical significance of Broadworth's work.

4

In Broadworth's paintings the relationship between figure and ground is never static; there is a constant trade back and forth, continually folding and unfolding. The viewer becomes suspended in a liminal space. From a distance *Found cue* (p. 39) reads as dark blue, violet, red, yellow and cream-coloured bands that diagonally cut the painting. At first glance it appears that the dark blue bands are in the foreground. They are continuous, appearing to pass over and through other elements of the painting. Closer inspection reveals that the dark blue is in fact an underlying layer. Within each band exists a world unto itself. Layers of glazed colour and rectangular registers subtly expose themselves; shallow grids peek through, only to disappear again. These grids are not temporal, but spatial obstructions. Layered and fragmented, they allow us access into the work. But once we're in, it can be hard to find a way out.

One of Modernism's goals was to expose the formal construction of painting. A painting was to be viewed as a history of its own making. The formal construction of Broadworth's paintings is purposely mystified and mediated. He keeps formal autonomy at bay and negates authorship by erasing his steps. This denial brings to mind Jean Baudrillard's successive phases of the image, as outlined in the essay "Simulacra and Simulations":

- 1. It is the reflection of a basic reality.
- 2. It masks and perverts a basic reality.
- 3. It masks the absence of a basic reality.
- 4. It bears no relation to any reality whatever: it is its own pure simulacrum.⁴

Broadworth's work comes to the fore in Baudrillard's third line. His paintings can be viewed as a masking of and mourning for a basic reality. Is that basic reality Modernism's idealism and pursuit of purity? The now-played-out endless play promised by Post-Modernism? The original Arcadia? Or all of the above? It is an open-ended question. The truth is messy. These paintings speak of loss, but they are not nostalgic, not mired in mourning. These are secular paintings that have moved on. They visit and pay homage to the past without being stuck there. It is important to note that as mediated as these works are, they are still made by hand and evidence a high degree of craft. They are oil on canvas. They employ no tricky mediums or digital wizardry. As seemingly impossible as these works are, they do exist. And they don't shy from the urban/industrial environment where they are made. These paintings are many things, including idiosyncratic and concrete representations of the artist's daily experience and wonderment of the world. You only need look at the painting's titles to begin to appreciate this context.

Take a work like *Raw circumstance* (p. 45). The intersecting angles of this work echo elements visible from the artist's studio: the Manhattan skyline, Long Island City's growing number of building cranes as well as the Queensboro Bridge that

the artist walks across on his way to and from his studio. Save for a couple sections, the entire piece is flooded with shallow, multi-coloured lattice formations. The interstices act as temporary entrances. Once inside, we are not guided by a single brushstroke or linear process; rather, we encounter multiple competing elements. In this piece, as in others in this body of work, translucent layering results in varying degrees of depth. Broadworth's hard-edged lines do not rest on a single planar field. These lines interrupt looping white, red and yellow brushstrokes that weave and collide within the frame. The work implodes yet outwardly projects light. Not a spiritual light as in a Mark Rothko or Natvar Bhavsar painting. Rather, this light feels like the light emitting from the screens we stare at all day. This light also feels slightly apocalyptic.

Broadworth has created a language that allows him to experiment, play and innovate while maintaining a sense of continuity. At times, he lets colour do the talking. In *Current unset* (p. 36), he uses a hot red-orange alongside a contrasting pale blue to create all-over, concentric gestures. These tightly packed gestures are both interrupted and augmented by moments of black and white. Throughout *Current unset* there is a fine grid that acts as a delivery system for red, yellow, blue over black. These colours comprise the CMYK (cyan, magenta, yellow and key (black)) Subtractive Colour Model used in commercial printing. These fine CMYK grids are evident in all of Broadworth's paintings from the past few years. They read as a painterly form of pixel. Or perhaps they should be thought of as the painting's stem cells, basic but highly malleable building blocks.

In 2007 and 2008, when Broadworth was living and working in Bushwick, Brooklyn, his paintings were limited to varying tones of a blue-black and white. Over the intervening years his work has become less austere and increasingly open to chromatic possibilities. His approach to painting has become less reductive and more inclusive. The brightest work in the exhibition has to be Rampant intention (p. 55), with hot pink, red, green, black and white lines zigzagging across the surface, creating sharp diagonals that protrude from all sides. Unlike other works, the lines do not traverse the entire piece. Rather, they fade in and out. In Unique construct (p. 43), looping red, grey and white gestures of different widths dominate. These undulating forms seem to glow against the black field. Distinct 'pulls' can be identified as lighter blocks and bands of tone. This larger and looser grid-work is created during the final stages of the painting: Broadworth applies increased pressure to the canvas by dragging a blade across the surface. Each one of these areas can be viewed as a separate painting as well as parts making up a whole. The smallest and one of the toughest works in the show, Wolf jam (p. 57), is dominated by a creamy chrome green played off of small areas of blue and red. It has the feel of a Colour Field painting gone wonderfully wrong.

Broadworth explores the language of abstraction and repeats its history in each new work. In some works, as with *Material analysis* (p. 63) and *Fringe rule* (p. 53) and the aforementioned *Found cue*, line holds the picture. The crosshatching bars

in these paintings create a forceful effect and pay homage to early 20th-century Constructivism. *Spring* (p. 35) and *Trip planner* (p. 49), both from 2012, are two of the most direct paintings in the exhibition. They allude to the formative days of Abstract Expressionism. Both works focus on a single, isolated gesture made visible through a combination of absence and presence. In *Spring*, the dominating field of black is a world unto itself. The white gesture is interrupted by sweet passages and smears of warm oranges and blues. Hovering in a luminous nether zone, they are given just the right amount of attention to let us know they're there without being overt. With its highly fragmented composition, *Spent severity* (p. 67) has a proto-Cubist vibe.

When Broadworth works on paper there are some distinct differences at play. A trace amount of perceptual depth exists and is enough to create some insight into his process. Patterns become intense, the gestural mark-making becomes less apparent and the compositions are stunning. The smaller scale and less precious surface allow works like *Former meantime* (p. 41) to shine. Using only the primary colours alongside white and black, Broadworth creates a series of small, contained grids, lines and triangles. These largely diagonal patterns form subtle gradient effects as they move up, down, left and right. Another work on paper, *Other stations* (p. 65), loads up on the use of overlapping grids with a pink and yellow palette.

We are living in a time where facts, logic and reason are under threat. If we culturally learned anything from Modernism, it's that authoritative systems offer few alternatives. What about Post-Modernism? By now we've seen the effects of an entirely flattened, egalitarian model. At first this allowed for the banal, transgressive and grotesque. Now we've simply come to expect it. When transgression is expected, quickly co-opted and then consumed, its effect is nullified into a dizzying malaise. It's similar to the Internet—world news, art, religion, politics, revolution, cat videos and pornography are so ubiquitous that they have become commonplace. In an increasingly democratic image world we find ourselves without centre. Some artists respond with pastiche, irony and parody. These tangents have been spinning around the art world's multiverse since the 90s. Jordan Broadworth's work posits that there never was any centre, only tangents, floating around in the atmosphere. Thus, these works locate us as tiny atoms floating within an endless sea of tangents. These are paintings that are worth the time to get lost in.

Endnotes

- 1. Jeremy Gilbert-Rolfe, Beauty and the Contemporary Sublime (New York: Allworth Press, 1999).
- Walt Whitman, "Specimen Days: 179. The Prairies." Prose Works (Philadelphia: David McKay, 1892)
- 3. Martin Rees, Before The Beginning: Our Universe And Others (New York: Helix Books, 1997), 3.
- Jean Baudrillard, "Simulacra and Simulations," Jean Baudrillard, Selected Writings, ed. Mark Poster (Stanford: Stanford University Press, 1998), 166-184.

Jason Stopa is a painter and writer based in Brooklyn, New York. Stopa received a BFA from Indiana University and an MFA from Pratt Institute. He is a contributor to Art In America, The Brooklyn Rail and Whitewall Magazine.

PAINTING BANDWIDTH: THE TELEMATIC ABSTRACTION OF JORDAN BROADWORTH

- James D. Campbell

...and I raved
That the difference between
the sprout and the bean
is a golden ring,
it is a twisted string.

- Joanna Newsom, "Sprout and the Bean"1

The rhizome is altogether different, a map and not a tracing. Make a map, not a tracing. The orchid does not reproduce the tracing of the wasp; it forms a map with the wasp, in a rhizome. What distinguishes the map from the tracing is that it is entirely oriented toward an experimentation in contact with the real. The map does not reproduce an unconscious closed contact with the real. The map does not reproduce an unconscious closed in upon itself; it constructs the unconscious.

- Gilles Deleuze and Félix Guattari, A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia²

The spectral bandwidth and high formal resolution of Jordan Broadworth's energized abstractions lend them a restless and fluid mien. Like a game of Snakes and Ladders, where the snakes are gestures and the ladders are synaptic trellises, these works are plugged into the most advanced of today's digital realities and tomorrow's wired promise while channelling currents unknown to us. That Broadworth has been painting for almost two decades emphasizes his clear-sighted, even prophetic approach to abstraction. His brushwork and gesture enable agile grid-work that outpaces and displaces a tradition while still figuring within it.

Inside Broadworth's grid-works, figure and ground are profoundly interchangeable. The mark-making is driven, metamorphic, nomadic and heterogeneous. There is an instantaneous trans-referential dialectic between surface and depth, figure and ground, the tiered insides of the painting plane and its extravagant digital outside (which it references and simulates). In his constructive abstraction, this painter is a wily and relentless Destroyer of both illusion and sundry Modernist orthodoxies. His works articulate a Twilight Zone wherein gesture is

truly rhizomatic and on the feral prowl across the expansive acreage of infospace, where the old Modernist figure/ground dichotomy is defunct and superseded by bandwidth in terms of metaphoric bit-rate and massive informational flow across the surfaces of painting, and chaos and anarchy hide in plain sight as welcome, if unsettling, surprises. Broadworth is in no way beholden to, or following in the footsteps of, what came before. He has followed his own maverick path and is testing the limits of existing definitions of what painting is and can be. His is an art of intricate, dovetailed carpentry and telematic enchantment.

Broadworth layers his paintings with immeasurable ambiguities and morphologies. Seductive 'full caps' brushstroking is conjured from smoke and mirrors. The most substantive 'heroic' gesture is revealed as being apparitional, like Skype Internet calls from a distant time zone. It is porous and ghostlike even when most conflated. His gesture disappears into the ground like a wisp of smoke or dispersing fog at dawn or, better, as Maurice Merleau-Ponty said, it is swallowed up like "ghosts, at daybreak, repair to the rift in the earth which let them forth." The sweet tragedy of gesture reminds us of its history in abstraction even as it obviates it. A twisted, hazy and anfractuous smoke ring of pure golden glaze gesture plays up the difference between grounded figure and figured ground or, as Joanna Newsom's suggestive lyrics say, the sprout and the bean.

As gesture implodes, and grid-work explodes, there is a sense of imminent collapse in Broadworth's paintings. The optic is held taut between something like true holism and a potential Black Hole opening up beneath the grid, threatening to swallow it—and the viewer—wholesale. The painting seems to tremble on the brink of its own structural husk, the precipice of its own dissolution. We read the painting then as a proverbial House of Cards. And yet the moment any one element within it recedes or seems to all but disappear, another element emerges into the foreground and the structural integrity of the painting as a whole is somehow preserved. Balance and friction, and the defiance of interdiction with every feint and parry and centrifugal subterfuge, mean everything here.

Broadworth has said (and this still holds true):

Gesture in my work is shed rather than applied. Each work starts with a drawing constructed by forging, fragmenting and layering of multiple signatures. This gestural construct is added and then subtracted resulting in a trade-off between figure and ground.

My work is rooted in negation and fuelled by contradiction. What began as an examination into the bankruptcy of the brushstroke has resulted in a decade's worth of increasingly gestural 'post-gestural' paintings that contain their own sense of collapse. My paintings are a study in how building-up necessitates taking-down and absence haunts the structures of sight.⁴

The notion of gesture shed like snakeskin inside painting is interesting, because it demonstrates Broadworth's savvy destructive instincts, shape-shifting abilities,

and his desire to reinvent himself as a creative being while staying on the grid. There is terrific thematic cohesion across his oeuvre, historically speaking, as though the snakeskin shed was in fact a coiled placenta recalling many births. But no two paintings are alike. There is no formula here, because Broadworth insists on breaking the equation down every time, and then building it back up from scratch, hence imbuing any given painting with its own bit-rate, euphoria, persona, specular reflection and, well, something like life.

In computer networking, bandwidth or, better, digital bandwidth is a precise measurement of bit-rate of available data communication resources expressed in bits per second or multiples of it (for example, bit/s, kbit/s, Mbit/s, Gbit/s, and so on). Broadworth paints bandwidth. In his capable hands, every gesture, grid network, and palimpsest defines the net bit-rate, channel capacity or maximum throughput of abstraction. The *goodput* in Broadworth's phantasmic abstractions reaches the threshold of Infinity.

I would argue that the *asymptotic throughput* for a Broadworth painting is the measure of the maximum throughput for a greedy source like the human optic that would consume it, as well as an Infinity Loop somehow built in like the back door of painting itself. In enabling this throughput, Broadworth ensures the contents of his paintings are eminently modular, mutable and distributable. The randy interplay of integers—from palette choices right through to gesture and its deconstruction—calls to mind Mark Taylor's seminal notion of "combinatorial play." Taylor suggests that networks work from and are wed to organizational schemata radically distinct from the rationalized grids and hierarchies that enjoyed virtual hegemony from the Enlightenment through Modernism. He says: "The network is both substantive and emerging, a structure and a paradigm. Networking displaces the grid. Topology is destiny." This is true of Broadworth's paintings understood as topological entities in which proliferating, self-replicating and interconnected, highly layered systems, mimesis and geometry are unifying tropes.

Taylor argues that, given the increasingly interlocking nature of the telematic networks that have come to increasingly define the character of our own lived space, a profoundly interactive paradigm has emerged. This lends primacy to an interaction that eradicates any subject and object dichotomy, effectively making it "impossible to be sure where the human ends and the machine begins." Similarly, Broadworth's paintings are akin to feverishly woven informational networks that index both the gestural presence of the human hand and the bit-rate with equal authority while binding us to them as dialogical partner.

Taylor insists that informational networks are themselves "neither subjective nor objective," but rather constitute "the matrix in which all subjects and objects are formed, deformed, and reformed." This digimorphic matrix is at the heart of Broadworth's abstraction. If, as Taylor argued, it is no longer easy to distinguish the line between mind and matter, self and other, human and machine, each procedural strategy in a Broadworth painting is like a set of interwoven informational

currents that circulate "through us" and that "bind self and [digitally-generated] world in increasingly complex relations."

If Taylor is right, and "the networks extruding from and into our bodies and minds form something like a technological unconscious, which, like conscious mental processes, screens information," this connects with what Deleuze and Guattari held about the 'map' constructing the unconscious. Broadworth's works, with their mirroring and map-like ways, snake their way through our own neural nets, connecting all the dots, constructing a cartography of the unconscious within the palimpsest of painting. ¹⁰

Understood as acutely rendered models of combinatorial play, Broadworth's paintings are far from solipsistic constructs. They are polycentric abstractions. Their contents build as we try to codify iconographies forever in flux. A host of analogical and relational possibilities slows our optic down and draws it out over and through repeated viewings before any conclusions can be drawn as to fixity or conclusion. Tony Sampson has argued that the openness of the information space is nothing new in terms of the free flow of information.¹¹ Think of Broadworth's viral telematic constructs not as paintings *per se*, but as constructed info spaces, a sort of post-gestural, spectral cartography of the unconscious.

As Deleuze and Guattari argued of the map (and this is true of Broadworth's remarkable paintings):

It fosters connections between fields, the removal of blockages on bodies without organs, the maximum opening of bodies without organs onto a plane of consistency. It is itself a part of the rhizome. The map is open and connectable in all of its dimensions; it is detachable, reversible, susceptible to constant modification. It can be torn, reversed, adapted to any kind of mounting, reworked by an individual, group, or social formation. It can be drawn on a wall, conceived of as a work of art, constructed as a political action or as a meditation. Perhaps one of the most important characteristics of the rhizome is that it always has multiple entryways[.]¹²

One can interpret the contents of a Broadworth painting as a potent surrogate for a viral code that acts as an acentred Deleuzian rhizome. His paintings, like the map spoken of above, are open and connectable in all their dimensions. They are polymorphic constructs that have no centre *per se*, but one that is in a state of perennial migration. They have multiple entryways and exit points, and they stand their ground against the utopian signifiers that came to prophesy the end of late Modernist abstraction.

Broadworth seems to be accepting of chaotic and ceaselessly self-organizing systems (the painting as an ever-mutating template, the emergence of a centreless and endlessly nodal and mutable information network) that become potent telematic meshworks—talismanic melting grids that effortlessly penetrate and

enmesh the consciousness of the viewer within it like wetware itself. And yet, as noted, his grids *melt*. In this sense, they have much in common with his gestures that evaporate like rain on hot asphalt. A host of heterogeneous components combine to make unpredictable yet viable formal wholes that shift through states of formal evolution and devolution. Yet Broadworth offers us not harmless fantasies or utopian dreams—I mean, castles in the air replete with utopian signifiers—but rather a subversive order of complexity at the levels of both macrostructure and microstructure, and one that enjoys real telematic resonance.

His paintings, with their inbuilt logic models so akin to and redolent of digitality and awesome *goodput* ratios, are consummately *genetic* things. No stasis here and no discernible missteps, either. All is flux. Spontaneous reversal of figure and ground keeps us on our toes. The acentred nature of the work makes for a deep thematic interconnectedness in which the centre spontaneously displaces itself to the periphery and back again in a nanosecond. Displacement is the rule.

Broadworth paints bandwidth. His mark-making has a dangerous and viral mien lurking under the surface or floating upon it alongside the voices of time. His articulated grids are fraught with the integers of process and the ghosts of gesture. White noise and its apotheosis enjoy splendid hegemony here. Broadworth distends time in his layering, in mortise-and-tenon-like fashion across the plane, so that time and structure are irremediably wed. He has worked the interstices of his paintings with rare élan and wilful semiotic play. Temporality is trapped between layers, where it acts like buoyant oxygen and serves as an elastic sealant for latticeworks that are metaphors for neural skeins and morphologies, bit-rate, fractal geometries and the laws of Boolean algebra.

Broadworth is a painter who is both truant and avatar. Truant because he shirks archaic Modernist axioms and orthodoxies. Avatar because he makes each painting into effectively what is its own incarnation. He wants to reboot abstraction with a sort of radical indeterminacy—and damn the consequences. Here is an abstract painter clothed in the overalls of an expert carpentry mason holding a trowel in one hand and a grenade in the other.

Endnotes

- Joanna Newsom, "Sprout and the Bean," The Milk-Eyed Mender, Drag City LP/CD/MP3/FLAC. Released 2004.
- Gilles Deleuze and Félix Guattari, A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 12.
- Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception (1st English ed.), trans. Routledge & Kegan Paul, 1958 (London: Routledge, 1962), 209.
- Jordan Broadworth, "Statement," n.d., http://www.galeriebac.com/contemporary/jordan-broadworth/
- Mark Taylor, The Moment of Complexity: Emerging Network Culture (Chicago: University of Chicago Press, 2002), 197.
- 6. Ibid.
- 7. Ibid., 325
- 8. Ibid., 320
- 9. Ibid., 321
- 10. Ibid.
- See Tony Sampson, "A Virus in Info-Space: the open network and its enemies," M/C: A Journal of Media and Culture 7, Issue 3 (July 2004): http://download.adamas.ai/dlbase/Stuff/VX%20 Heavens%20Library/mts00.html.
- 12. Deleuze and Guattari, 12.

James D. Campbell, based in Montreal, Quebec, is the the author of well over a hundred books and catalogues on contemporary art and artists. He contributes regularly to publications like Frieze, Border Crossings, Canadian Art and many others.





17

SE PERDRE EN REGARDANT: LES NOUVELLES PEINTURES DE JORDAN BROADWORTH

- Jason Stopa

Ce printemps, j'ai eu le plaisir de faire la visite du studio de Jordan Broadworth à Long Island City. Je me suis perdu dans Queens en allant chez lui bien que j'ai vécu sur la Côte Est la majeure partie de ma vie et que je suis à Brooklyn depuis maintenant plusieurs années. Il faut savoir que Long Island City se trouve au nord de Greenpoint à Brooklyn. Ces deux quartiers sont situés sur les rives de l'East River, juste en face de Midtown Manhattan. Si vous êtes légèrement distrait, comme moi, vous dépasserez les limites de Long Island City et finirez par traîner plus au nord dans Astoria.

Il est de plus en plus difficile de se perdre de nos jours. C'est presque devenu une chance. Être perdu, se perdre, sont des expériences analogues à ce que l'on ressent à la vue des peintures de Broadworth. L'artiste peint professionnellement depuis près de 20 ans. Ses peintures ne se prêtent pas à une analyse facile. Elles soulèvent différents niveaux de questionnements; qu'il s'agisse de physique quantique, de métaphysique ou encore du rôle de la peinture à l'ère numérique. Voilà peut-être une preuve qu'il s'agit d'œuvres produites par un peintre chevronné qui réussit à amalgamer contradictions et langage pictural formel. Ses œuvres sont vides et pleines, chaotiques et silencieuses, émotionnelles et retenues. Les images de Broadworth sont décentrées — l'artiste prend plaisir à expérimenter avec sa propre dextérité. En utilisant une combinaison d'outils traditionnels et d'outils totalement inusités, il crée une variété d'applications picturales: quadrillages, mouvements en boucles et contraints, légers voiles de couleurs et compositions tranchantes.

On considère Broadworth comme un peintre post-traitement. Au départ, l'art processuel était associé à l'exploration de systèmes rationnels et linéaires. Ce n'est pas le cas ici. Broadworth utilise le processus comme un système en soi, et non comme mode d'opération. Son approche laisse place au hasard et ne rejette pas l'échec. Il parvient à ses compositions par réductions successives; véritable haute voltige. Son choix de couleurs est dicté par l'opacité et la teinte de la peinture autant que par son temps de séchage.

Chaque œuvre se construit à travers une série de traitements globaux avec de petites vignettes groupées qui nient souvent l'idée même de complétude. Chaque composante du travail est compartimentée et prend la forme de matrices, de grilles et de gestuelles. Dans les dernières étapes menant à la conception de ses œuvres, il ajoute une couche de noir qui est travaillée à même la toile et qui, au final, est partiellement retirée. Cette dernière étape, il la décrit comme la plus immédiate, la plus picturale du processus de création. Il en résulte un sentiment très ambigu de lumière et d'espace, un peu comme l'image rémanente d'un écran cathodique que l'on vient d'éteindre. Toute forme reconnaissable sous ses coups de pinceau, tout sentiment d'enfoncement n'est qu'illusion d'optique. Ces moments travestissent notre perception spatio-temporelle. Plus nous nous attardons, plus nous nous retrouvons dans le sublime du monde numérique.

Les premiers écrits sur le sublime remontent à Longinus au premier siècle de notre ère. On utilisait d'abord le terme pour décrire la relation de l'homme avec la nature. Dans ce contexte, la beauté était considérée comme ce qui pouvait être compris alors que le «sublime» décrivait ce qui ne pouvait pas être perçu cognitivement. À partir du milieu du 18^e siècle, les poètes romantiques ont réussi à intérioriser le sublime. Les sources infinies de l'imagination en devenaient ellesmêmes les fondations. Extérieur et intérieur se sont ensuite rejoints à trayers les œuvres d'artistes comme Jackson Pollock, Barnett Newman et Agnes Martin. L'artiste et écrivain Jeremy Gilbert-Rolfe croit que le sublime est, une fois de plus, tourné vers la technologie, il parle de « techno Sublime ». Les sites web de réseautage social, tout comme les médicaments régulateurs d'humeur vendus en pharmacie empiètent dans nos vies intérieures. Avec la démocratisation du GPS conjuguée avec la diminution graduelle de nos ressources naturelles, l'inconnu réside maintenant dans le monde numérique. Ce que Walt Whitman appelait la « vaste Chose (vast Something), avec sa propre échelle, illimitée et non confiné » 2 peut désormais être générée avec des algorithmes. Ce qui caractérise l'abstraction de Broadworth c'est d'abord les surfaces lisses sans marge apparente, les lueurs semblant provenir de l'arrière de la toile et une inventivité sans bornes. Cette approche à l'abstraction évoque ce vast Something à l'heure des nouvelles frontières du monde numérique tel qu'exprimé par la peinture.

La complexité et les paradoxes inhérents à l'œuvre de Broadworth amènent à penser à un autre type d'espace et à une autre manière de considérer le sublime en art contemporain: le modèle théorique du multivers. La théorie multivers soutient que nous ne vivons pas dans un univers unique. Au contraire, nous vivons à même un gigantesque amalgame d'univers. Comme Martin Rees le décrit dans Before the Beginning:

Notre univers n'est peut-être en fait qu'un élément – un atome, pour ainsi dire – dans un ensemble infini : un archipel cosmique. Chaque univers commence par son propre big bang, acquiert une empreinte distinctive (et ses propres lois physiques) en se refroidissant, et avant de tracer son

propre chemin dans le cosmos. Dans cette perspective, le big bang qui a donné naissance à notre propre univers est l'infime partie d'une structure complexe qui s'étend bien au-delà de la portée des télescopes.³

Le multivers n'a pas seulement des implications pour la communauté scientifique. Pour chacun d'entre nous, l'idée même implique un repositionnement dans le temps et l'espace. Prenez du recul et réfléchissez à la manière dont nous abordons le monde de manière phénoménologique. Nous imposons notre propre sens de l'ordre dans le domaine du visuel. Nous déterminons les liens entre les éléments d'importance et posons des jugements de valeur à partir du point de vue selon lequel nous sommes le centre de l'univers. Cependant, chacun d'entre nous étant aussi un centre, on se déplace simultanément dans l'espace; à la fois en se rapprochant et en s'éloignant les uns des autres. Cette prise de conscience existentielle est fortement liée au fait qu'il n'y ait ni centre fixe ni autorité fixe. Reste les parcours. Telle est la signification fondamentale de l'œuvre de Broadworth.

Dans les peintures de Broadworth la relation entre la surface et son fond n'est jamais statique, il y a un échange constant entre l'avant et l'arrière, un mouvement régulier de pli et de repli. Le spectateur est alors suspendu dans un espace liminal. Vu de quelques pas, Found Cue (p. 39) semble un enchevêtrement de bandes diagonales de couleur crème qui traversent des bandes bleu foncé, violet, rouge et jaune. À première vue, les bandes bleu foncé semblent être au premier plan. Elles apparaissent continues, passant par-dessus et au-dessous des autres éléments de la composition. Une inspection plus minutieuse révèle toutefois que le bleu foncé est en fait une couche sous-jacente. Il y a un monde en soi dans chaque bande de couleur. Les couches de couleur lustrées et les registres rectangulaires s'exposent délicatement: les grilles sous-jacentes émergent à travers les couches de couleur avant de disparaître à nouveau. Ces grilles ne sont pas temporelles. Il s'agit plutôt d'obstructions spatiales. Disposées en couches et fragmentées, elles nous accordent un accès presque physique à l'œuvre. Toutefois, attention, une fois que nous y sommes entièrement absorbés, que nous y sommes entrés, il peut être difficile de trouver le moyen d'en sortir.

L'un des objectifs du modernisme en peinture était d'exposer la composition formelle d'une œuvre. Une peinture se devait d'être considérée comme l'histoire de sa propre fabrication. Or justement, la conception formelle des peintures de Broadworth est volontairement mystifiée et historisée. L'artiste rejette l'autonomie formelle et nie la paternité d'une création en effaçant ses traces. Ce déni évoque les phases successives de l'image élaborées par Jean Baudrillard dans «Simulacres et simulation»:

- 1. Elle est le reflet d'une réalité profonde.
- 2. Elle masque et dénature une réalité profonde.
- 3. Elle masque l'absence d'une réalité profonde.
- 4. Elle est sans rapport à quelque réalité que ce soit : elle est son propre simulacre pur.⁴

La démarche de Broadworth rappelle la troisième phase de Baudrillard. Ses peintures peuvent être considérées à la fois comme un deuil et une fuite de la plus simple réalité. Est-ce une expression de l'idéalisme moderniste ou celle de sa quête constante de pureté? Un jeu sans fin maintenant déjoué par le postmodernisme? L'Arcadie originelle? Toutes ces réponses? Il s'agit de questions ouvertes. La vérité est désordre. Ces peintures parlent de perte, mais ne sont pas nostalgiques, ne sont pas embourbées par la lourdeur du deuil. Il s'agit de peintures profanes qui ont évolué. Elles rendent hommage au passé sans y être coincées. Il faut noter que malgré une production importante de peintures, chacune est produite à la main ce qui révèle une grande maitrise technique chez l'artiste. Toutes des huiles sur toile. Aucune technique obscure, aucune sorcellerie numérique. Bien qu'improbables, ces œuvres existent vraiment. Chaque tableau confronte fièrement l'environnement urbain et industriel où ils sont conçus. Ces peintures sont plusieurs choses, des représentations idiosyncrasiques comme des représentations concrètes de l'univers quotidien de l'artiste, de son propre émerveillement et de ses propres sensations face au monde qui l'entoure. Il s'agit de considérer les titres des œuvres pour le comprendre.

Considérons une toile comme Raw Circumstance (p. 59). Chaque intersection, chaque angle présent dans cette toile peut être associé à des sites visibles de l'atelier de l'artiste: la silhouette de Manhattan, le nombre croissant de grues de construction à Long Island City ainsi que le pont Queensburo sur lequel marche l'artiste régulièrement pour se rendre au travail. À l'exception de quelques sections, la pièce entière est inondée de treillis multicolores sur la superficie de la toile. Les interstices sont des portes d'entrée temporaires pour l'observateur. Une fois à l'intérieur de l'œuvre, nous ne sommes pas guidés par un seul coup de pinceau ou par une construction linéaire unique. Nous rencontrons plutôt une multiplicité d'éléments contradictoires. Dans Raw Circumstance, comme dans d'autres œuvres de Broadworth, la stratification translucide propose divers degrés de profondeur. Les lignes tranchantes et les lisérés de Broadworth ne reposent pas sur une seule surface plane. L'abrupt enchevêtrement rencontre de larges coups de pinceau en boucle; blanc, rouge et jaune qui se tissent et se heurtent à l'intérieur du cadre. Les lignes produites interrompent les coups de pinceau blancs, rouges et jaunes qui s'entremêlent et qui se heurtent au cadre comme s'il s'agissait de refrains combinés. Le travail implose vers l'extérieur en projetant de la lumière. Il ne s'agit pas d'une lumière spirituelle comme chez Mark Rothko ou Natvar Bhavsar. Au contraire, cette lumière semble être la même que celle émise par les écrans qui nous dévisagent toute la journée. Une lumière qui est aussi un peu apocalyptique.

Broadworth a créé un langage qui lui permet d'expérimenter, de jouer et d'innover tout en conservant une continuité. À certains moments, il laisse la couleur parler. Dans *Current Unset* (p. 36), il utilise un rouge orange ardent à côté d'un bleu pâle contrastant. Ceci lui permet de créer sans obstacle, libre, par gestes concentriques. Ces gestes serrés sont à la fois interrompus et complétés par des touches de noir et de blanc. *Current Unset* est traversé par une fine grille qui agit comme un

système de livraison pour fournir rouge, jaune et bleu sur fond noir. Ces couleurs englobent la quadrichromie ou CMJN pour cyan, magenta, jaune et, la couleur clé, le noir. Le CMJN correspond au modèle de la synthèse soustractive utilisé en imprimerie commerciale.

Ces fins quadrillées en quadrichromie sont apparents dans tous les tableaux récents de Broadworth. On peut les voir comme des pixels de peinture. Peut-être devrait-on plutôt les considérer comme les cellules souches de la peinture, des blocs de construction très malléables.

En 2007 et 2008, lorsque Broadworth vivait et travaillait à Bushwick dans Brooklyn, ses peintures étaient limitées à diverses teintes de bleu noir et de blanc. Au cours des années subséquentes, son travail est devenu moins austère et plus ouvert aux possibilités chromatiques. Son approche est devenue moins réductrice, plus inclusive. L'œuvre la plus remarquable dans cette exposition est fort probablement Rampant Intention (p. 55): rose torride, rouge, vert, noir sur des lignes blanches qui zigzaguent à travers la surface du tableau. Ces lignes créent des diagonales bien définies qui dépassent de tous les côtés. Contrairement à d'autres œuvres, les lignes ne traversent pas l'ensemble de la toile. Au contraire, elles se ternissent dans un mouvement de va-et-vient. Dans Unique Construct (p. 43), des gestes en boucle de différentes largeurs dominent la composition. Le rouge croise le gris et blanc. Ces formes ondulées rougeoient sur le fond noir. Des blocs de différentes teintes attirent et accrochent le regard. Ils forment des grilles de différentes tailles que Broadworth peint alors que l'œuvre est presque complétée. L'artiste procède en faisant glisser une lame sur la surface de la toile tout en appliquant une bonne pression. Chacune de ces zones peut être considérée comme un tableau distinct tout en rassemblant les différents éléments qui composent l'ensemble. La plus petite œuvre de l'exposition est aussi l'une des plus rudes: Wolf Jam (p. 57). Dominée par un vert chromé et gras, elle comporte de petites zones de bleu et de rouge.

Broadworth explore le langage de l'abstraction et répète son histoire dans chaque nouvelle œuvre. Dans certains tableaux, comme dans *Material Analysis* (p. 63), *Fringe rule* (p. 53) et l'œuvre susmentionnée *Found cue* (p. 39), la ligne domine l'image. Les barres hachurées dans ces peintures créent un effet puissant qui rend hommage au constructivisme du début du 20ème siècle. *Spring* (p. 35) et *Trip planner* (p. 49), deux œuvres de 2012, sont parmi les peintures les plus convaincantes de l'exposition. Elles font allusion aux premiers jours de l'expressionnisme abstrait. Les deux œuvres se concentrent sur un seul geste, isolé, rendu visible par un amalgame d'absence et de présence. Dans *Spring*, un fond noir prédomine. C'est un monde en soi. Un tracé blanc est interrompu par des passages doux et des frottis d'oranges et de bleus. Planant à même un espace luminescent de faible hauteur, ces passages attirent juste assez d'attention. Discrets, ils nous rappellent simplement leur existence. Grâce à sa composition très fragmentée, *Spent Severity* (p. 67) évoque le protocubisme.

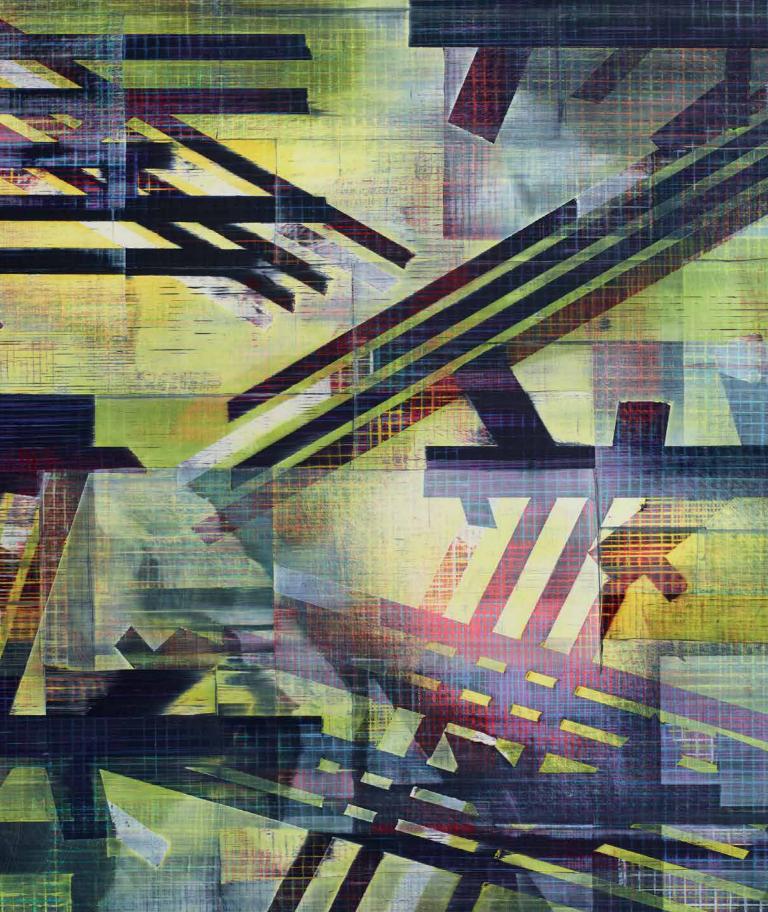
C'est très différent quand Broadworth travaille sur du papier. L'infime quantité de profondeurs de perception qui est visible suffit pour donner une bonne idée de sa démarche. Les tracés prennent une nouvelle intensité, la gestuelle des traits devient moins apparente et les compositions sont superbes. De plus petite taille et produits sur des surfaces plus simples, ces œuvres prennent une autre valeur. C'est le cas de Former Meantime (p. 41), une œuvre qui luit avec intensité. En utilisant uniquement les couleurs primaires qu'il jouxte au blanc et au noir, Broadworth crée une série de petites grilles indépendantes entrelacées de lignes et de triangles. Ces dessins en diagonale forment des dégradés subtils dans un ensemble de mouvements vers le haut, le bas, la gauche et la droite. Une autre œuvre sur papier, Other Stations (p. 65), utilise la superposition de quadrillages grâce une palette de rose et de jaune.

Nous vivons à une époque où les faits, la logique et la raison sont menacés. Si le modernisme nous a appris une seule chose au plan culturel c'est que les systèmes autoritaires offrent peu d'alternatives. Qu'apprendrons-nous du post-modernisme? Nous connaissons les effets d'un modèle égalitaire parfaitement aplati. Au départ ce modèle a permis le fleurissement du banal, de la transgression et du grotesque. Aujourd'hui, nous nous y attendons sans réfléchir. Quand la transgression devient la norme, qu'elle est rapidement adoptée puis consommée, son effet premier s'annule dans un vertigineux malaise. Un peu à la manière de la connectivité numérique universelle portée par Internet où se côtoient nouvelles internationales, art, religion, politique, révolution, vidéos de chattons et de pornographie. Ces intrants numérisés sont si omniprésents qu'ils deviennent monnaie courante. Dans un monde où l'image est démocratisée, nous nous retrouvons sans centre. Certains artistes réagissent à ceci par le pastiche, l'ironie et la parodie. Ces tangentes sont des composantes incontournables du multivers de l'art depuis les années 90. Toute l'œuvre de Jordan Broadworth suggère qu'il n'y a jamais eu de centre, qu'il n'y a en fait que des tangentes qui flottent dans l'atmosphère. Ainsi, ces œuvres nous situent comme de minuscules atomes voguant sur une mer infinie de tangentes. Se perdre dans ces peintures en vaut certainement la peine.

Notes

- 1. GILBERT-ROLFE, Jeremy. Beauty and the Contemporary Sublime. New York, Allworth Press, 1999.
- WHITMANM, Walt. «Specimen Days: 179. The Prairies.» Prose Works, Philadelphie, David McKay, 1892.
- 3. REES, Martin. Before The Beginning: Our Universe And Others, New York, Helix Books, 1997, page 3.
- BAUDRILLARD, Jean. « Simulacres et simulation. » dans Jean Baudrillard, Selected Writings. Mark Poster, éditeur. Stanford, Presses universitaires de Stanford, 1998, pages 166-184.

Jason Stopa est un peintre et écrivain basé a Brooklyn, New-York. Il est titulaire d'un baccalauréat en Beaux-Arts de l'université d'Indiana ainsi que d'une maîtrise en beaux-arts de la Pratt Institute. Il contribue aux publications Art In America, The Brooklyn Rail et Whitewall Magazine.



25

PEINDRE LA BANDE PASSANTE: L'ABSTRACTION TÉLÉMATIQUE DE JORDAN BROADWORTH

- James D. Campbell

... Et j'ai songé Que la différence entre le germe et le haricot est un anneau doré, une tige torsadée.

- Joanna Newsom, "Sprout and the Bean"1

Tout autre est le rhizome, carte et non pas calque. Faire la carte, et non le calque. L'orchidée ne reproduit pas le calque de la guêpe, elle dessine une carte avec la guêpe au sein d'un rhizome. Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit.

- Gilles Deleuze et Félix Guattari, Capitalisme et schizophrénie : Mille plateaux²

Le spectre des bandes passantes et la qualité de la composition formelle des abstractions énergiques de Jordan Broadworth leur prêtent une apparence à la fois fluide et anxiogène. Comme un jeu de serpents et échelles, où les serpents sont des gestuelles et les échelles des treillis synaptiques, ces œuvres sont branchées dans une réalité numérique avant-gardiste et dans la promesse d'un monde numérisé idéal tout en canalisant des courants qui nous sont encore inconnus. Le fait que Broadworth peint depuis près de deux décennies confirme son approche lucide, voire prophétique de l'abstraction. Sa technique de peinture et le langage qu'il a développé lui permettent des compositions flexibles de quadrillées qui dépassent et ébranlent une tradition tout en en faisant partie intégrante.

À l'intérieur des quadrillages de Broadworth, les surfaces et leurs fonds deviennent interchangeables. Les tracés sont décisifs, métamorphiques, nomades et hétérogènes. Une dialectique transréférentielle instantanée s'instaure entre la surface et la profondeur, entre la forme et le fond, entre les premiers plans de la peinture et les plans supérieurs à la fois numériques et extravagants. Ces plans facilitent les références culturelles et la simulation. Dans sa démarche vers l'abstraction

constructive, ce peintre est un contre-torpilleur rusé et implacable dont les armes comprennent à la fois l'illusion et les multiples orthodoxies modernistes. Ses œuvres constituent un univers parallèle dans lequel chaque geste est invariablement rhizomatique, comme s'ils étaient en battue, à l'affût à travers la surface expansive de l'espace numérique, là où l'ancienne dichotomie moderniste entre surface et fond est surannée et permutée par une bande passante métaphorique qui modifie le débit de flux informationnel à travers les différentes couches de peinture où l'on accueille favorablement la fuite au grand jour du chaos et de l'anarchie mais avec un certain trouble et une certaine stupéfaction,. Broadworth ne suit guère les traces de ces prédécesseurs et n'est nullement redevable à ce qui a été fait avant lui. Il suit son propre chemin. Non conformiste, il teste les limites des définitions existantes de ce qu'est ou pourrait être la peinture. Artisan du complexe, c'est un peintre-menuisier qui maîtrise l'art de la queue d'aronde à l'heure de l'enchantement télématique.

Broadworth compose ses peintures avec des ambiguïtés et des morphologies immesurables. De ravissants coups de pinceau se camouflent entre fumée et miroirs. Le geste le plus substantiel, le plus héroïque, se révèle chimérique, comme un appel Skype provenant d'une région éloignée. Poreux et fantomatique, même dans son plus puissant amalgame. Son geste disparaît dans le sol comme une traînée de fumée ou de brouillard à l'aube ou, mieux, tel que Maurice Merleau-Ponty le dit si bien, il est englouti comme les «fantômes au lever du soleil qui disparaissent dans cette fissure terrestre qui les abandonne ».³ La douce tragédie du geste artistique nous rappelle sa place dans l'histoire de l'abstraction même si, dans les faits, elle la contourne. Un anneau de fumée sinueux et vaporeux accompagne l'éclatante pureté du geste vernissé qui se joue des différends entre dessin enraciné et dessin métaphorique ou, comme le suggère les paroles évocatrices de Joanna Newsom: le germe et le haricot.

Alors qu'implose le geste et qu'explosent les quadrillés, les peintures de Broadworth provoquent une sensation d'effondrement imminent. Une véritable tension se créé entre un holisme pur et un possible trou noir qui se devine sous les lignes entrelacées – trou qui menace d'avaler tout d'un coup l'œuvre elle-même et le regardeur. La peinture semble osciller sur l'arête de sa propre enveloppe structurelle, le précipice de sa propre dissolution. On peut en effet considérer la peinture de Broadworth comme un prodigieux château de cartes. Et pourtant, dès le moment où un seul des éléments picturaux se replie ou semble disparaître, un autre élément apparaît au premier plan et l'intégrité structurale de la peinture dans son ensemble est préservée. L'équilibre et la friction, tout comme le désir de défier l'interdit devient possible par l'artifice et la résistance. Voilà un subterfuge centrifuge qui résume l'essence même de l'expérience d'observateur.

Broadworth a dit (et ceci demeure juste à ce jour):

Les coups de pinceaux de mes œuvres, dans ma réalité, n'existe pas. Le mouvement créé dans mes œuvres est répandu au lieu d'être appliqué. Chacune de mes œuvres débute avec une exquise forger, fragmentaire et

recouverte de plusieurs signatures ou styles. Ce geste construit est ajouté et ensuite soustrait d'un résultat entre un «trade-off », une figuration et un abstrait.

Mon travail s'enracine dans la négation et est animé par la contradiction. Ce qui a débuté par un examen de la perte des coups de pinceau a résulté dans une décennie de recherche du mouvement du geste, post-gestuel, qui contient le sens de l'effondrement. Mes œuvres reflète une étude de l'accroissement nécessaire et absent qui entoure et hante la structure du lieu.⁴

L'idée suivant laquelle le geste artistique mue et se détache d'une peinture comme le fait la peau sur un serpent est intéressante. Elle démontre la maîtrise par Broadworth d'instincts destructeurs, de capacités métamorphiques et de son désir de se réinventer comme créateur tout en respectant une démarche établie. Il y a une cohésion thématique terrifiante dans son cursus. Dans une perspective temporelle, cette peau de serpent pourrait aussi être considérée comme un placenta torsadé rappelant de nombreuses naissances. Toutefois, aucun tableau ne ressemble à un autre. Il n'y a pas de solution miracle. Broadworth insiste d'ailleurs pour repartir de zéro pour chaque nouvelle toile. Il imprègne alors toute nouvelle peinture de sont propre rythme, de son euphorie, de sa *persona*, d'une réflexion spéculaire et, puis de quelque chose qui ressemble étrangement à la vie.

En matière de communication par réseaux informatiques, les bandes passantes ou, mieux, la bande passante numérique est une mesure précise du débit de transmission de données que l'on exprime en bits par seconde ou en multiples afférents (par exemple, le bit/s, kbit/s, Mbit/s, Gbit/s et ainsi de suite). Broadworth peint les bandes passantes. Dans ses mains expertes, chaque geste, réseau de grilles et palimpseste définissent le débit numérique, la capacité maximale des canaux de communication ou la vitesse de traitement maximale de l'abstraction (maximum throughput). Ici, le bon débit (goodput) dans les abstractions fantasmatiques de Broadworth atteint le seuil de l'infini.

J'avancerais que le débit asymptotique dans une peinture de Broadworth est égal à la mesure de la capacité maximale d'un sens très égocentrique: la vision. Mesurer cette capacité est un véritable défi, car l'œil consomme automatiquement et parce qu'une boucle infinie agit en quelque sorte comme la porte de service de la peinture. En activant ce débit, Broadworth garantit que le contenu de ses peintures demeure parfaitement modulaire, interchangeable et distribuable. On pense tout de suite à l'interaction obtuse entre le choix de palette, la gestuelle artistique et sa déconstruction. La notion fondamentale de Mark Taylor concernant le « jeu combinatoire » l'illustre bien. Taylor suggère que les réseaux s'activent à partir de et sont entretissés à des schémas organisationnels radicalement distincts des réseaux et des hiérarchies rationalisées qui prédominent virtuellement depuis le Siècle des Lumières et ceci jusqu'au modernisme. Il dit: « le réseau est à la fois trame de fond et trame émergente, structure et paradigme. Le réseautage perturbe

la structure elle-même. La topologie est une destinée. » ⁵ Ceci s'applique aux tableaux de Broadworth où des entités topologiques prolifèrent, s'autoreproduisent et s'interconnectent dans des systèmes largement hiérarchisés où le mimétisme et la géométrie sont des tropes fédérateurs.

Taylor fait valoir qu'un nouveau paradigme est maintenant prédominant dans nos sociétés marquées par l'imbrication intensifiée des réseaux télématiques qui définissent notre propre rapport à l'espace. Cela accorde une primauté à une interaction qui élimine toute dichotomie entre sujet et objet, et qui, ultimement, rend « impossible la distinction entre l'homme et la machine. » ⁶ De même, les peintures de Broadworth s'apparentent à des réseaux d'information tissés fébrilement qui pointent simultanément et avec la même autorité vers la présence gestuelle de la main humaine et le débit binaire en nous liant à ces canaux d'échanges comme partenaire dialogique à part entière.

Taylor insiste sur un point: les réseaux d'information ne sont «ni subjectifs ni objectifs», mais constituent plutôt «la matrice dans laquelle chaque sujet et objet est formé, déformé et reformé.» 7 Cette matrice digimorphique est au cœur de l'abstraction de Broadworth. Si, comme Taylor le fait valoir, il n'est plus aussi facile qu'avant de distinguer la frontière entre l'esprit et la matière, le soi et l'autre, l'homme et la machine, alors, chaque stratégie procédurale dans une peinture de Broadworth est comme un ensemble de courants d'information entrelacés qui circulent «à travers nous » et qui «lient le soi au monde [produit numériquement] dans un ensemble de relations de plus en plus complexes. » 8

Si Taylor a raison, et que «les réseaux qui s'extrudent de nos corps et de nos esprits forment quelque chose de comparable à un inconscient technologique, qui, comme les processus mentaux conscients, filtrent l'information, » ⁹ alors, ceci correspond à ce qui est décrit par Deleuze et Guattari à propos de la « carte » qui agence l'inconscient. Les œuvres de Broadworth serpentent à travers nos réseaux neuronaux aidés en cela de leurs effets miroir et de leurs ressemblances aux cartes géographiques reliant chaque point d'une surface donnée avec comme objectif de produire une cartographie de l'inconscient que l'artiste couche sur un palimpseste de pigments.¹⁰

Considérées comme modèles bien rendus de jeux combinatoires, les peintures de Broadworth sont loin d'être des constructions solipsistes. Elles sont des abstractions polycentriques. Leur contenu se transmute alors même que nous essayons de codifier ces iconographies en flux incessants. Une gamme de possibilités analogiques et relationnelles ralentit notre regard, le porte vers le bas et le tire vers le haut par le biais de visionnements répétés qui précèdent toute possibilité de conclusion sur la fixité et la finalité du médium. Tony Sampson considérait que la démocratisation de ces nouveaux espaces d'information n'avait rien de nouveau en termes de libre circulation du flux informationnel. Considérons les compositions télématiques virales de Broadworth comme des espaces d'information et non comme des peintures stricto sensu. Cet espace informationnel est rendu possible par une cartographie spectrale de l'inconscient issue de ce que l'on pourrait qualifier de post-gestuelle artistique.

Elle concourt à la connexion des champs, au déblocage des corps sans organes, à leur ouverture maximum sur un plan de consistance. Elle fait elle-même partie du rhizome. La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable et susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une méditation. C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples[.]¹²

On peut interpréter le contenu d'une peinture de Broadworth comme le substitut efficace pour un code viral agissant comme l'amplification du rhizome deleuzien. Ses toiles, comme la carte susmentionnée, sont ouvertes sur elles-mêmes et connectables dans toutes leurs dimensions. Il s'agit de compositions polymorphes qui n'ont pas de centre en soi, mais qui sont dans un état de migration continue. Chaque œuvre possède une pléthore de points d'entrée et de sortie, et chaque toile résiste contre l'envahissement de signifiants utopiques qui prophétisent aujourd'hui la fin de l'abstraction moderniste.

Broadworth semble accepter le caractère constant des systèmes autorégulés et chaotiques (la peinture comme un modèle en constante mutation, l'émergence d'un réseau d'information éternellement nodal, en mutation perpétuelle et sans centre) qui deviennent de puissants filets talismaniques s'amalgamant dans une douce fusion pour se transplanter, sans effort aucun, dans l'inconscient et dans toutes les aspérités encéphaliques (wetware) du regardeur. Et pourtant, comme souligné plus haut, ces grilles fondent. En ce sens, elles ont beaucoup de points communs avec une gestuelle qui s'évapore telle une pluie sur l'asphalte brûlant. Un ensemble de composants hétérogènes se combinent pour former des trous formels et imprévisibles bien que viables. Ils s'enlignent à travers différentes phases évolutives et involutives formelles. Pourtant Broadworth ne nous propose pas d'affabulations inoffensives ou de rêves utopiques – autrement dit, de châteaux en Espagne regorgent de signifiants utopiques. Il propose plutôt un système de complexité subversif qui opère au niveau de la macro et de la microstructure, un système qui jouit d'une réelle résonance télématique.

Ses peintures, avec leurs propres modèles logiques peuvent être avantageusement comparés à l'impressionnante numérisation des ratios de *goodput* mais sont aussi profondément génétiques. Aucune pause, aucun faux pas ne sont discernables. Tout est flux. En peignant la bande passante, l'artiste émet une critique acerbe des multiples orthodoxies modernistes. Une inversion spontanée entre le contenu et le fond nous maintient en alerte. La nature exagérée de l'œuvre permet une

interconnexion thématique d'importance à travers laquelle le centre se déplace spontanément vers la périphérie avant de se recentrer en une nanoseconde. Le déplacement devient alors le code de lecture.

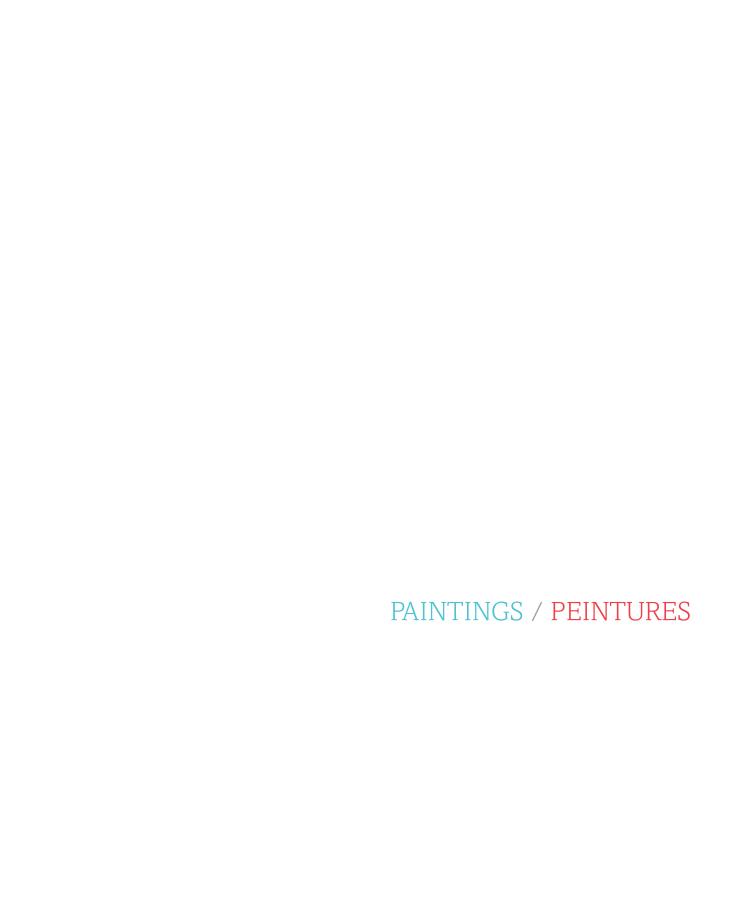
Broadworth peint des bandes passantes. Voilà qui distingue un travail potentiellement dangereux et viral, car il transige avec un sujet qui se cache sous la surface ou qui flotte au-dessus d'une réalité spatio-temporelle qui peut facilement nous échapper. Ses quadrillés articulées sont marquées par une entièreté procédurale et par les spectres nés d'une gestuelle unique. Le bruit blanc et son apothéose profitent ici d'une splendide hégémonie. Broadworth étire le temps à travers son travail de stratification à la mode tenons-et-mortaises qui s'étale à travers la surface d'une toile afin que temps et structure s'unissent, irrémédiablement. Il travaille les interstices de ses tableaux avec un exceptionnel élan et un plaisir apparent et volontaire pour l'aspect ludique de la sémiotique. La temporalité est ainsi piégée entre les couches de pigments, où elle agit comme porteur d'oxygène et comme mastic élastique pour retenir les treillages - véritables métaphores pour représenter les écheveaux neuronaux, les morphologies, les débits binaires, les géométries fractales et les lois algébriques de Boole.

Broadworth est un peintre garnement et avatar. Garnement parce qu'il se dérobe aux archaïsmes des axiomes et des orthodoxies modernistes. Avatar parce qu'il devient l'incarnation de chaque peinture. Il souhaite donner un *boost* à l'abstraction par le biais d'une indétermination radicale. Et ce, peu importe les conséquences. Peintre fidèle à l'abstraction picturale, il se vêt en maçon en tenant une truelle d'une main et une grenade de l'autre.

Notes

- 1. NEWSOM, Joanna. "Sprout and the Bean," The Milk-Eyed Mender, Drag City LP/CD/MP3/FLAC, 2004.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Traduit par Brian Massumi. Minneapolis, Presses de l'Université du Minnesota, 1987, page 12.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Phenomenology of Perception (1^{ere} édition anglaise). Routledge & Kegan Paul, 1958, Londres, Routledge, 1962, page 209.
- BROADWORTH, Jordan. "Statement". Tiré de: http://www.galeriebac.com/contemporary/jordan-broadworth (juillet 2013).
- TAYLOR, Mark. The Moment of Complexity: Emerging Network Culture. Chicago, Presses de l'Université de Chicago, 2002, page 197.
- Ibid.
- 7. Ibid., 325
- 8. Ibid., 320
- 9. Ibid., 321
- 10. Ibid.
- Voir SAMPSON, Tony. "A Virus in Info-Space: the open network and its enemies," M/C: A Journal of Media and Culture 7, Volume 3 (Juillet 2004). Tiré de: http://download.adamas.ai/dlbase/Stuff/VX%20Heavens%20Library/mts00.html (juillet 2013).
- 12. DELEUZE et GUATTARI, page 12.

Œuvrant à Montréal, **James D. Campbell** est l'auteur de plus d'une centaine de livres et de catalogues sur l'art contemporain et ses artistes. Il contribue régulièrement à des publications comme Frieze, BorderCrossings, Canadian Art et autres.



32

Ripping variance 2013 Oil on canvas / huile sur toile, 48"×52"



Spring 2012

Oil on canvas / huile sur toile, 26" × 29"

p.36-37

Current unset 2012

Oil on canvas / huile sur toile, 24"×38"



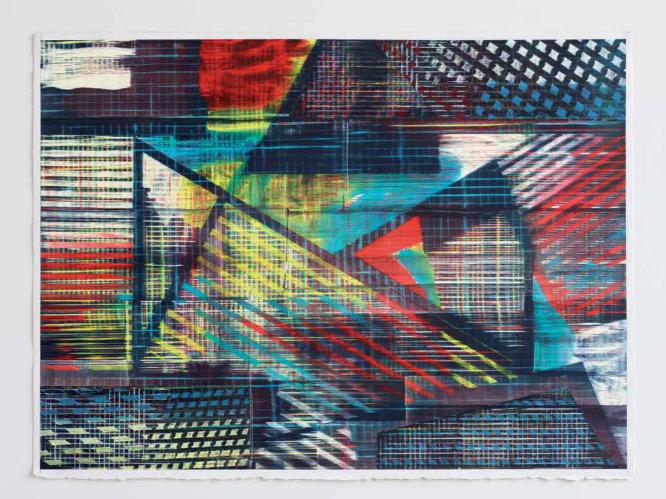






Former meantime 2013

40 Oil on paper / huile sur papier, 22"×30"



Unique construct 2012

Oil on canvas / huile sur toile, 33"×34"



Raw circumstance 2013

Oil on canvas / huile sur toile, 42" × 48"





Trip planner 2012 Oil on canvas / huile sur toile, 24"×24" *detail / détail* p. 2







Rampant intention 2013

54

Oil on canvas / huile sur toile, 37" × 38"





Oil on canvas / huile sur toile, 31" × 37"



Oil on canvas / huile sur toile, 37" × 38"





Oil on paper / huile sur papier, 22" × 30"







BIOGRAPHY

Jordan Broadworth was born in Esquesing, Ontario, Canada. Broadworth studied at the School of the Museum of Fine Arts, Boston and the Nova Scotia College of Art and Design (BFA 1992) prior to graduating from the University of Guelph's Master of Fine Art Program in 1997. Broadworth has exhibited widely in public and private galleries over the past twenty years. His work is represented in public collections across Canada and internationally in private collections. In addition to painting Broadworth is an occasional curator and writer. He lives with his family in New York City.

BIOGRAPHIE

Jordan Broadworth est né en 1968 à Esquesing, Ontario, Canada. Il a étudié à l'École du musée des beaux-arts de Boston et au Nova Scotia College of Art and Design (BFA, 1992) avant d'obtenir une maîtrise en beaux-arts de l'université de Guelph en 1997. Durant les vingt dernières années, Broadworth a exposé abondamment dans des galeries publiques et privées. Son œuvre fait partie de plusieurs collections publiques au Canada ainsi que de collections privées à l'international. En plus de la peinture, Broadworth agit occasionnellement à titre de commissaire d'exposition et d'écrivain. Il vit avec sa famille à New-York.





Creation & production / Conception & réalisation Philippe Bigué

Graphic design / Conception graphique

Ann-Sophie Caouette

Editing / Édition

Galerie BAC, Bigué Art Contemporain

Editor / Editrice Alison Kenzie

Translation / Traduction

Mathieu Régnier

Photographs of the works / Photographie des oeuvres

Moritz Partenhiemer

Printing / Impression

Jean-Marc Paquet Tandem Graphique

Thanks to / Merci à Mary Broadworth, Mathew Mushell and / et Sara Soskolne

Cover / Page couverture
Ripping variance detail / détail



ISBN 978-2-9812835-2-8 Dépôt légal – Bibliothèque et Archives national du Québec, 2013 Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2013

© Galerie BAC, Bigué Art Contemporain © Jordan Broadworth

All reproduction, edition, translation, adaptation and representation rights of this work, in whole or in part, exclusively reserved for all countries. Reproduction of any part of this work, by any process whatsoever (mechanical, electronic or other), is prohibited without the prior written permission of Galerie BAC, Bigué Art Contemporain and Jordan Broadworth.

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit (mécanique, électronique ou autre) est interdite sans l'autorisation écrite préalable de Galerie BAC, Bigué Art Contemporain et de Jordan Broadworth..

Printed in August 2013 in Montreal / Achevé d'imprimer en août 2013 à Montréal