



Images produites par DALL-E

entre l'humain et la machine. Et puis il y a le *pampertaart*, ce cadeau sublimatoire offert aux futurs parents, fait de couches-culottes rembourrées et orné de nœuds ; un phénomène si pitoyablement humain que la machine qui parviendrait à le comprendre saisirait enfin quelque chose de ce que c'est que d'être en vie.

Traduit de l'anglais par James Horton

Animal Fiction & Licence to graze

Benoît Lamy de la Chapelle

Nicolas Ceccaldi, *Animal Fiction*
Greene Naftali, New York
28 janvier – 26 février 2022

Nicolas Ceccaldi, *LICENCE TO GRAZE*
Neue Alte Brücke, Francfort
14 décembre 2022 – 5 février 2023

Une vache qui mâche, c'est beau¹.

Dans ses expositions récentes, Nicolas Ceccaldi a présenté des séries de tableaux à la manière dont ceux-ci sont produits et montrés dans un réseau de galeries d'art ne correspondant pas au sien, celles qu'en France nous appelons avec dédain, « les galeries de la Place des Vosges » ou celles des marchands de tableaux anciens du VIII^e arrondissement de Paris. Mais toutes les grandes capitales en ont. Les galeries « Place des Vosges » présentent des œuvres d'un kitsch criard, pastiches d'œuvres connues et validées par l'histoire de l'art plus ou moins récente. Bien qu'on puisse se demander qui achète de telles œuvres, hideuses et mal présentées, produites à partir de codes et poncifs mal intégrés, il se trouve qu'il existe malgré tout un marché pour ses réalisations. Quant à celles du VIII^e, on leur reprocherait d'être figées dans un académisme poussiéreux, présentant des toiles encadrées de dorures des plus baroques, dans des boutiques boisées, à l'atmosphère sombre et feutrée. Si les œuvres montrées dans l'exposition *HONK HONK JOKER* à Gaga, Los Angeles (2020) correspondaient aux premières, celles présentées par l'artiste récemment à la galerie Greene Naftali, New York et Neue Alte Brücke, Francfort, correspondaient aux deuxièmes, une manière pour lui d'interroger formellement et conceptuellement une autre version du kitsch, celle de styles passés ramenés au présent, souvent interprétés comme réactionnaires, que cela soit en peinture, en architecture² ou toutes autres formes de disciplines artistiques.

Intitulées, non sans humour, *Animal Fiction* et *LICENCE TO GRAZE*, ces deux expositions successives mettaient à l'honneur un sujet classique en peinture aussi banal qu'il paraît étrange dans la programmation habituelle de ces galeries : des vaches dans des paysages. D'un tableau à l'autre, une grande paix se dégage de l'appréciation de ces vaches qui, tour à tour, se reposent, se promènent, paissent ou ruminent. La palette est limitée à quelques couleurs typiques du sujet : vert et marron pour les scènes de prairie ; ocre, bleu et gris

¹ Charles Trenet, *Il y avait des arbres*, 1969.

² Lire Sam Kriss, « On the Disney-style built fantasies of neotraditional architecture », *Spike Art Magazine*, n° 74, hiver 2022-23, p. 148.



Nicolas Ceccaldi, *Two Generations*, 2022, huile et pastel sur papier monté sur un panneau, cadre de l'artiste, image : 61 × 91,4 cm, cadre : 83,2 × 113 × 8,6 cm



Nicolas Ceccaldi, *Cows by the sea*, 2023, huile et pastel sur carton, cadre de l'artiste, image : 50 × 70 cm, cadre : 64 × 84 cm

clairs pour les scènes de bords de mer. Le geste est appliqué, il tend à la bonne peinture bien que le résultat se borne à l'esquisse. Certaines parties ne sont pas peintes, la touche est hâtive et lacunaire, dégageant une ambiance vaporeuse et éthérée où tout semble absorbé lentement dans le tableau. À l'instar de *Errance* (2022) représentant trois vaches s'éloignant vers la mer et s'effaçant dans l'éblouissante lumière du soleil, chaque sujet semble à la fois sur le point de disparaître et d'apparaître.

Comme le confirme le texte introduisant *Animal Fiction*, Nicolas Ceccaldi ne dissimule pas ses références à la peinture paysagiste de plein air dix-neuviémiste allant de Eugène Boudin à Rosa Bonheur en passant par l'École de Barbizon. Ainsi, le sujet est ouvertement passéiste et pourrait passer pour réactionnaire, troublant alors l'image de ces galeries reconnues depuis longtemps pour leur programmation pointues et progressistes en matière d'art. Que viennent en effet faire là ces peintures au sujet rétrograde et, qui plus est, encadrées de dorure et de cadre « bourgeois » tout aussi désuets ?

De manière générale, la critique n'a pas été tendre avec un certain regain d'intérêt pour la peinture figurative chez une nouvelle génération d'artistes, notamment avec l'apparition d'appellations telles que « Like Art » conspuant des artistes reprenant les codes formels de peintres clés de la modernité sous la plume de Rob Colvin³ ou encore « Zombie Figuration » par Alex Greenberger et repris par Dean Kissick, ces derniers se plaignant de la redondance d'un post-surréalisme 2.0 n'allant absolument nulle part⁴. C'est en quelque sorte dans ce contexte très new-yorkais qu'apparaît l'exposition *Animal Fiction*, et pour lequel Nicolas Ceccaldi semble ici vouloir accélérer cette tendance en la repoussant davantage dans le passé, celui trop naturaliste et encore trop « sage » ou « bourgeois », pour intéresser ces nouvelles tendances de l'art, davantage portées sur les formes lascives et subversives de la première moitié du XX^e siècle. Dans cette série, Nicolas Ceccaldi est à la recherche du beau, il cherche à bien faire en s'imposant une discipline vis-à-vis d'une technique qu'il ne maîtrise pas. Il y a donc quelque chose de « suicidaire » à vouloir se consacrer à un style suranné et coupé, a priori, des enjeux de son époque. Pourtant, et d'un point de vue conceptuel, ce travail questionne de manière acérée la question de l'évolution du goût, des mécanismes de ce qui est acceptable ou non à un moment donné de l'histoire, et importune les tendances du marché de l'art. De même, elle questionne la condition actuelle des peintres, à l'heure d'Instagram et de la circulation des images. Si cette série s'inspire des codes de la peinture de « plein air », l'artiste n'a certainement pas posé son chevalet dans les champs ou sur la plage, préférant extraire ses images sources des outils

³ Rob Colvin, « Everybody Likes "Like Art" », *Hyperallergic*, 1^{er} mars 2017, <https://hyperallergic.com/361596/everybody-likes-like-art/>.

⁴ Alex Greenberger, « First There Was Zombie Formalism – Now There's Zombie Figuration », *ARTnews*, 20 juillet 2020, https://www.artnews.com/art-news/artists/figurative-painting-zombie-figuration-peter-saul-surrealism-1202690409/?fbclid=IwAR2XyqkX_XGz5_FDa4BH-PbDp7EtAe2E2BeayOmmdwIgpCeBAHQ3l59iBY, Dean Kissick, « The Rise of Bad Figurative Painting », *The Spectator*, 30 juillet 2021, <https://www.spectator.co.uk/article/the-rise-of-bad-figurative-painting/>.

picturaux actuels que sont Google Image, Google Earth ou Photoshop, falsifiant ainsi le principe de réalité sensé être à la base de son sujet. Ces vaches ne sont pas réelles, de même qu'elles ne se trouvent pas là où elles sont dépeintes. Ces peintures sont des peintures naturalistes sans réalité. Cette falsification du réel ramène ainsi le travail de l'artiste vers des considérations, il est vrai, plutôt post-modernes, mais constamment et toujours plus rapidement remises à jour dans le cadre d'une évolution de la peinture en furieuse concurrence avec Instagram, à moins de lui avoir cédé pour s'y dissoudre. Ces multiples parasitages rappellent que Nicolas Ceccaldi est un peintre que l'on peine à considérer comme tel, tant son œuvre se déploie dans divers champs de réflexion, dépassant les frontières du cadre. Pourtant, si son travail peut clairement bousculer « la peinture sérieuse », notamment en travaillant à partir de pastiches de tableaux imprimés achetés dans le commerce, c'est en restant dans le paradigme de la peinture qu'il cherche questionner ses enjeux, à l'instar de Merlin Carpenter, Jutta Koether ou Michael Krebber. Nicolas Ceccaldi a beau admettre qu'il a voulu peindre ces vaches ainsi parce qu'il trouverait cela beau, il est difficile de réduire ce travail à un simple désir de faire une belle représentation d'un sujet. La noirceur incisive avec laquelle Nicolas Ceccaldi peint et travaille au moins depuis une dizaine d'années – et la présence dans *Animal Fiction* et *LICENCE TO GRAZE* de cette inquiétante boule à facette couronnée et plantée d'os, telle une divinité malsaine –, prouve que l'artiste trace, consciemment ou inconsciemment, une autre voie : celle d'un enfant terrible de la peinture, ne peignant pas nécessairement par pure critique, mais pour en chatouiller les usages et les tendances, pour en brouiller les attentes, pour y provoquer des points d'achoppement, pour se confronter à la généralisation du kitsch et de la médiocrité, typiques de notre société. C'est peut-être même par le kitsch que Nicolas Ceccaldi parvient à s'ouvrir une voie dans la peinture, et questionner (jusqu'à l'étonnement) l'existence soutenue de ce médium, sa continuité dans l'art d'aujourd'hui.



Nicolas Ceccaldi, *Misericorde*, 2022, boule à facettes, éléments en plastique, moteur, ø 94 cm



Nicolas Ceccaldi, *Strolling in the grass*, 2022, oil on board, artist's frame,
image: 36.2 × 71.1 cm, frame: 53.3 × 88.6 × 5.1 cm

Animal Fiction & Licence to Graze

Benoît Lamy de la Chapelle

Nicolas Ceccaldi, "Animal Fiction"
Greene Naftali, New York
January 28–February 26, 2022

Nicolas Ceccaldi, "LICENCE TO GRAZE"
Neue Alte Brücke, Frankfurt
December 14, 2022–February 5, 2023

Une vache qui mâche, c'est beau¹

In recent exhibitions, Nicolas Ceccaldi has presented a series of works that, in their manner of production and hanging, resemble those of a network of galleries distinct from his own milieu; galleries that, in France, are disdainfully called "the galleries of the Place des Vosges," as well as galleries of the eighth arrondissement that deal in antique paintings. All major capitals have them. The galleries of the Place des Vosges exhibit gaudy kitsch, pastiches of well-known works that have been validated by the art history of the recent past. Although one might wonder who buys such hideous and clumsily presented work, produced according to poorly integrated codes and clichés, a market for them nevertheless exists. Meanwhile, one could criticize the galleries of the eighth arrondissement for being locked in dusty academicism, exhibiting paintings in the most baroque of gilded frames within the darkened, hushed atmosphere of their wood-lined boutiques. If the works shown in "HONK HONK JOKER" (2020) at House of Gaga, Los Angeles, correspond to the former type of gallery, those exhibited by Ceccaldi at Greene Naftali, New York, and Neue Alte Brücke, Frankfurt, correspond to the latter, offering Ceccaldi a new way to formally and conceptually interrogate another version of kitsch, one of styles brought forth from the past to the present, and often interpreted as reactionary, whether in painting, architecture, or any other artistic discipline.²

Titled, not without humor, "Animal Fiction" and "LICENCE TO GRAZE," these two successive exhibitions feature a classical painting subject that is as banal as it is strange to see within the normal programming of Greene Naftali and Neue Alte Brücke: cows in landscapes. From one painting to the next, a marked peace emanates from a consideration of cows who, in turn, rest, walk, graze, and contemplate. The palette is limited to colors typical of the subject: green and brown for meadow scenes; ochre, blue, and light gray for seaside scenes. Ceccaldi's facture is diligent, tending toward precise application even

¹ "A cow that chews is beautiful." Charles Trenet, "Il y avait des arbres," 1969.

² See Sam Kriss, "On the Disney-Style Built Fantasies of Neotraditional Architecture," *Spike Art Magazine*, Winter 2022–23, 148.

as the results are no more than sketches. Some areas of the canvas remain unpainted, and brushstrokes are hurried and fragmentary, providing a vaporous, ethereal atmosphere where everything seems to be slowly absorbed by the painting. As in *Errance* (2022), which depicts three cows wandering off toward the sea and fading into the dazzling sunlight, each subject seems on the verge of both disappearance and appearance.

As the text introducing “Animal Fiction” confirms, Ceccaldi does not hide his references to nineteenth-century plein-air landscape painting, from Eugène Boudin to Rosa Bonheur via the Barbizon School. In this sense, his subject matter is blatantly old-fashioned and possibly reactionary, troubling the brand of the galleries he works with, who maintain a reputation of cutting-edge, progressive programming. What, then, is the point of these paintings, with their retrograde subject matter and their equally outmoded “bourgeois” gilded frames?

In general, critics have not been sympathetic to the revival of figurative painting among a new generation of artists, notably with the appearance of appellations such as “Like Art,” which Rob Colvin uses to denounce artists who have taken up the formal codes of key modernist painters, or “Zombie Figuration,” a term adjacent to the one coined by Alex Greenberger and reprised by Dean Kissick to lament the redundancy of post-surrealism 2.0, which goes absolutely nowhere.³ It is in some sense from this very New York context that “Animal Fiction” emerges, and Ceccaldi seems to wish to accelerate the trend by pushing it even further into the past. His is a past that is far too naturalistic, far too “wise” or “bourgeois” to interest the new trends in art that incline more toward the lasciviousness and subversiveness of the first half of the twentieth century. In this series, Ceccaldi is in search of beauty; he tries to do things correctly, imposing discipline on himself for a technique he hasn’t mastered. There is thus something “suicidal” about wanting to devote oneself to a quaint style that is evidently cut off from present-day concerns. And yet, from a conceptual point of view, the work sharply questions the evolution of taste, the mechanisms of acceptability at any given moment in history, and the disruption of art market trends. Likewise, it questions the current status of painters in the age of Instagram and the circulation of images. If this series is inspired by “plein-air” codes, the artist certainly didn’t set up his easel in bucolic fields or on the beach, preferring instead to extract his source imagery from current pictorial tools, such as Google Image, Google Earth, or Photoshop, falsifying the principle of realism that ostensibly underpins his subject. These cows are not real, just as they are not where they are depicted. These are naturalistic paintings, devoid of reality. This falsification of the real propels the artist’s work

³ Rob Colvin, “Everybody Likes ‘Like Art,’” *Hyperallergic*, March 1, 2017, <https://hyperallergic.com/361596/everybody-likes-like-art/>; Alex Greenberger, “First There Was Zombie Formalism—Now There’s Zombie Figuration,” *ARTnews*, July 20, 2020, <https://www.artnews.com/art-news/artists/figurative-painting-zombie-figuration-peter-saul-surrealism-1202690409/>; Dean Kissick, “The Rise of Bad Figurative Painting,” *The Spectator*, July 30, 2021, <https://www.spectator.co.uk/article/the-rise-of-bad-figurative-painting/>.

toward considerations that are admittedly rather postmodern, constantly and always more rapidly being updated as the evolution of painting finds itself in fierce competition with Instagram, lest painting gives itself up altogether and dissolves into the platform.

Such manifold parasitism is a reminder that Ceccaldi is a painter who is difficult to be considered as such because his work unfolds in myriad spaces of reflection, thereby surpassing the boundaries of the frame. And yet, while his work can clearly shake up “serious painting,” notably by working with pastiches of commercially purchased printed paintings, it is by remaining within the paradigm of painting that he seeks to question its stakes, following the examples of Merlin Carpenter, Jutta Koether, or Michael Krebber. Contrary to other artists such as Carpenter, Koether, and Krebber, who employ painting to question other issues, it is by staying within the painting itself that Ceccaldi seeks to provoke contradictions, dissonances, and antinomies. While Ceccaldi avows that he wanted to paint cows because he finds them beautiful, it is difficult to reduce the work to a simple desire to make a pretty representation of a subject. The incisive darkness with which Ceccaldi has been painting and working for the past decade—and the presence in “Animal Fiction” and “LICENCE TO GRAZE” of a disquieting disco ball crowned by bones, an unwholesome deity—proves that the artist is charting, consciously or unconsciously, a different course: that of an “enfant terrible” of painting who does not necessarily paint to critique the medium, but to tickle its habits and trends, blurring its expectations in order to provoke stumbling blocks, and confront a ubiquitously kitsch and mediocre society. The art of Nicolas Ceccaldi seethes with the question of what painting is: for better or for worse, a self-regenerating monster for all times.

Translated from French by Bitsy Knox