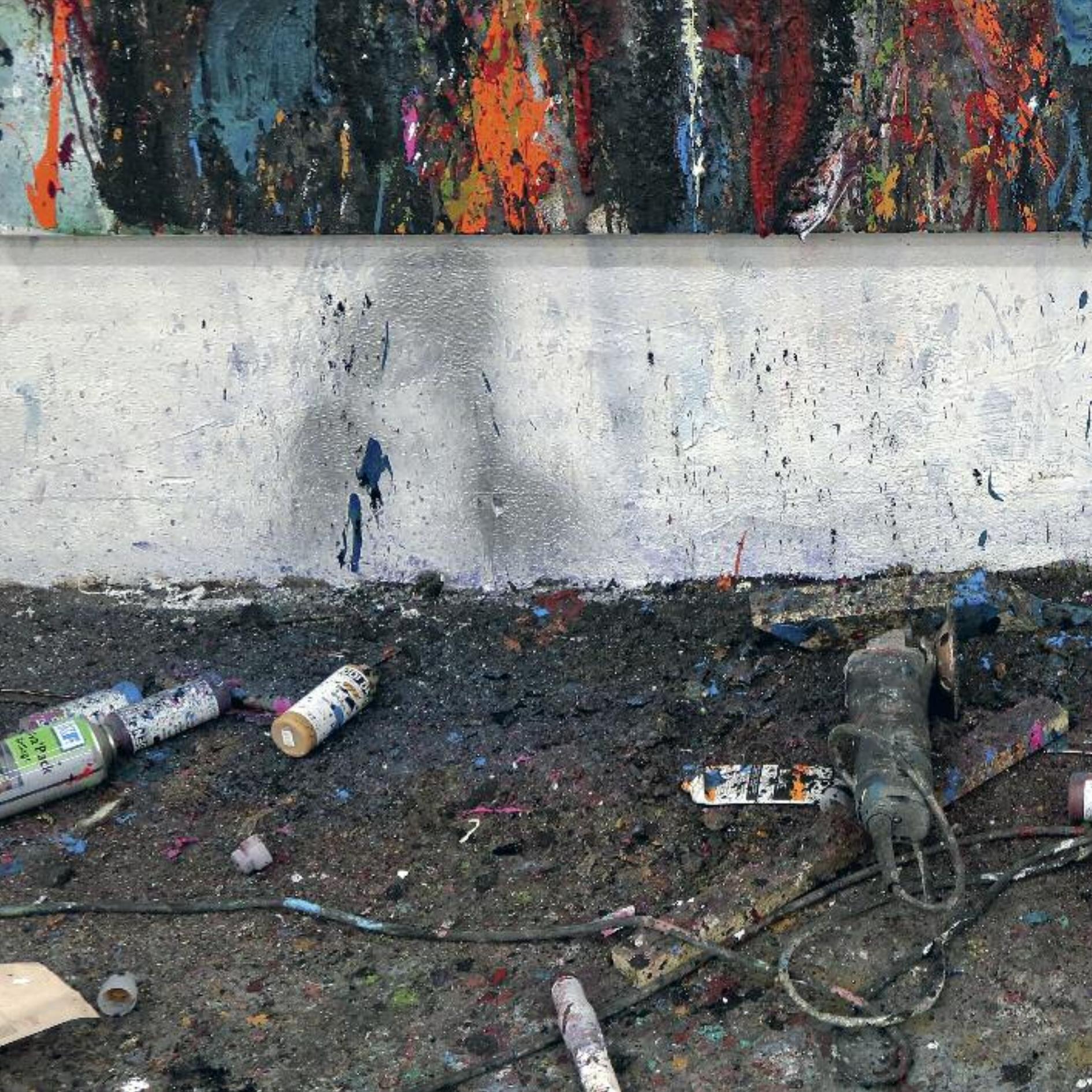


JIM DINE

NEW PAINTING AND SCULPTURE

A large, white, handwritten signature of "Jim Dine" is centered on a solid red background. The signature is fluid and expressive, with varying line weights and some small dots.

GALERIE THOMAS MODERN



JIM DINE

NEW PAINTING AND SCULPTURE

15. September - 27. Oktober 2018

GALERIE THOMAS MODERN

INHALT

CONTENTS

Vorwort	5	Foreword	5
"The Subject is the Painting Itself" Die Herzen von Montrouge <i>Annalisa Rimmaudo</i>	10	"The Subject is the Painting Itself" The Hearts of Montrouge <i>Annalisa Rimmaudo</i>	10
Gemälde und Skulpturen	38	Paintings and sculptures	38
Biographie	75	Biography	75
Ausstellungen	80	Exhibitions	80
Öffentliche Sammlungen	83	Public Collections	83
Bibliographie	84	Bibliography	84
« Le sujet est la peinture elle-même » les cœurs de Montrouge <i>Annalisa Rimmaudo</i>	86	« Le sujet est la peinture elle-même » Les cœurs de Montrouge <i>Annalisa Rimmaudo</i>	86



VORWORT

FOREWORD

Lieber Jim,

ich war sehr überrascht, als ich kürzlich in Dein Atelier kam und mich 15 großartigen neuen Bildern gegenüber sah.

Gratulation. Damit hatte ich nicht gerechnet.

Ich wusste, daß Du Dich erneut dem Thema Herzen wieder zugewandt hast. Aber was ich dort vorfand, war anders und weit mehr.

Dear Jim,

I was very surprised when I entered your studio the other day and saw myself confronted with 15 grandiose new paintings.

Congratulations. This was not what I had expected.

I knew that you had returned again to the heart motif. But what I found there was different and much more.

Diese Deine Bilder haben für mich nochmal an Tiefe und an Kraft hinzugewonnen. Meine Wahrnehmung pendelte zwischen der Wucht, mit der Du in eher unfreundlicher und heftiger Art und Weise die Farben setzt, in ihrer pastosen Materialität darunter wie beiläufig ein Herz im Inneren kaum hörbar schlägt und schließlich, wie Du diese Stimmung noch mal brichst durch die vergänglichen Rudimente unserer technischen Alltagswelt.

Bewundernswert!

So entsteht ein Raum, eine Dimension zwischen Leben und Vergänglichkeit eingefangen in einer leichten Melancholie und doch getragen von Schönheit und tieferem Sinn der Polarität unseres Daseins.

Danke, daß Du Dich erneut auf ein solches Wagnis, gelungenes Wagnis, eingelassen hast.

Und danke, daß wir diese Werke den Freunden Deiner Kunst in unserer Galerie in München zeigen dürfen.



München, im Juli 2018

For me, these paintings of yours have gained again in depth and power. My perception was moved back and forth between the force, with which you place the colours in a rather unfriendly and forceful way, a barely audible heart casually beating underneath the pastose materiality, and finally, how you break this mood with the ephemeral relicts of our technical everyday world.

Admirable!

Thus a space is created, a dimension between life and transience, captured in a light melancholy and still borne by beauty and a deeper sense of the polarity of our being.

Thank you for engaging once again in such a project, which became a successful venture.

And thank you for letting us present these works to the admirers of your art at our gallery in Munich.



Munich, July 2018







"The Subject is the Painting Itself"

DIE HERZEN VON MONTROUGE

ANNALISA RIMMAUDO

Es war das erste Mal, dass ich Jim Dines Atelier in Montrouge besuchte. Anlass war, seine neueste Serie von Gemälden zu sehen, an denen er seit dem vergangenen Herbst gearbeitet hatte. Ich versuchte, die Arbeiten im Auge zu behalten, die in einem riesigen Raum inmitten einer erstaunlichen Ansammlung von Dingen standen – von Farbtuben, Pinseln, Armaturen, Kleidungsstücken. Alles im Raum war Teil seiner Arbeit. Der Boden war übersät mit Zeugnissen seiner schöpferischen Tätigkeit, offenbarte ständige Veränderung und zeigte verschiedenste verworfene Details, die es noch nicht ganz oder noch nicht endgültig auf die Leinwand geschafft hatten. Nicht nur verschmolz jedes Bild, das um die Form eines Herzens herum Gestalt annahm, mit seiner Umgebung, sondern die Form selbst löste sich im Bildmaterial auf – mit der Wirkung, dass es manchmal kaum mehr lesbar war.

In den letzten etwa zwölf Jahren hat sich Jim Dine wieder mit seinem malerischen Vermächtnis beschäftigt. In seinen 'konkreten Gemälden', geschaffen in

THE HEARTS OF MONTROUGE

ANNALISA RIMMAUDO

It was the first time that I'd been to Jim Dine's studio in Montrouge; I'd come to study his latest series of paintings, which he'd been working on since the previous autumn. I tried to keep my eyes on the works, which were set up in a vast space among an amazing array of objects – tubes of paint, brushes, plumbing fixtures, pieces of clothing ... and everything in the space was a part of the work. The floor, in particular, was strew with evidence of his creative activity and his constant modifications as well as with the various castoffs that hadn't quite found their way onto a canvas. Not only did each painting, organized around the shape of a heart, meld into its environment, but the very shape itself dissolved into the pictorial material, at times making it barely legible.

For the past dozen years or so, Jim Dine has reconnected with his pictorial heritage, and in his 'concrete paintings', created with a mixture

einer Mischung aus Harz und Sand, bezieht er sich ganz explizit auf den abstrakten Expressionismus, der auch seine eigene Initiation in die Malerei war. So befasst er sich mit Form und Farbe und konzentriert sich auf deren Beziehungen zueinander, um ein Gleichgewicht zwischen ihnen herzustellen, das die Gesamtstruktur seiner Arbeiten bestimmt. Er versucht, mit dem Medium auf eine Weise zu arbeiten, dass dieses sich selbst darstellt. Zugleich sollen Bilder entstehen, die über ihre eigene denotativen Qualitäten hinausgehen, diese gewissermaßen überlaufen lassen und sie annullieren.

In einem Interview von 2012¹ erklärte Jim Dine, dass er keine erkennbare Form mehr brauche und er bereit sei, die Symbole aufzugeben, die seine Arbeit bislang so sehr geprägt hätten – wie die Venus, die Bademäntel und die Herzen.

Auf den ersten Blick scheint diese neue Serie von fünfzehn Werken, die sich alle um das Herz herum aufbauen, dieser Aussage zu widersprechen. Doch seit den 1970er Jahren verwendet Dine oftmals abstrakte Figurationen und schuf tatsächlich auch in diesem Zeitraum die Serie *Putney Winter Heart* mit neun Bildern, die alle ein identisches Format (182 x 182 cm) und ein Herz als Motiv haben, das die Leinwand von oben nach unten ausfüllt. Diese sich wiederholende Form bekam die Funktion einer Struktur, an die der Künstler Objekte hängte und befestigte oder Wörter auf diese schrieb, dadurch eine Verbindung zu seinem Alltag herstellte und den Eindruck von Intimität erzeugte. So bildet die Form eine Kontur, die einen Raum eingrenzt und absteckt, in dem Schlüsselmomente seines Lebens Platz finden und bewahrt werden können.

1 „Speaking About the Here and Now: Jim Dine and Ruth Fine in Conversation, Walla Walla, Washington, August 2012“ in Jim Dine, Katalog zur Ausstellung in der Pace Gallery, New York, 22. Feb. bis März 2013, S. 5-6.

of resin and sand, he makes an explicit reference to abstract expressionism, which was his own initiation into painting. He works on both form and color and focuses on their relationship in order to ensure the balance that determines the overall structure of the work. He tries to work with the medium in a way that allows it to represent itself while also aiming for an image that overflows and annuls its own denotative qualities.

In an interview from 2012¹, Jim Dine stated that he no longer needs a recognizable form, and that he's ready to give up the icons that have so marked his work, such as the Venuses, the bathrobes, and the hearts.

So, initially, this new series of fourteen works, all constructed around the heart, seems to contradict this claim. Yet, since the 1970s, Dine has often used abstract figuration, and in fact, in the 70s, he made a series of nine paintings, *Putney Winter Heart*, with identical formats (182 x 182 cm), all featuring a heart that occupies the canvas from top to bottom. This repeated form functioned as a structure that the artist then hung objects from, pinned objects to, and wrote words on, making a link with his everyday life and echoing his intimate nature. In short, the shape amounts to a contour that delimits a space able to contain and preserve key moments of his life.

1 „Speaking About the Here and Now: Jim Dine and Ruth Fine in Conversation, Walla Walla, Washington, August 2012,“ in Jim Dine, catalogue for the exhibition at the Pace Gallery, New York, Feb. 22 to March 23, 2013, p. 5-6.



Stereotype Bilder wie das Herz und später die Venus ermöglichen es Dine, sich von thematischen Festlegungen und kompositorischen Beschränkungen zu lösen und sich frei auf die bildliche Geste zu konzentrieren. Und obwohl diese Formen leicht identifizierbar sind, werden sie – durch ihre obsessive Wiederholung und ihren Status als Symbole – so abstrakt wie andere nicht-identifizierbare Formen. So verliert die unendlich oft geklonte Venus ihre Identität, wird zu einer Struktur und bietet sich unzähligen Variationen an. Dasselbe gilt für die Bademäntel der 1980er Jahre, die auf einem idealen Experimentierfeld für umfassende Stilübungen immer wieder neu zum Einsatz kommen. Und so verlieren auch die Herzen – durch Wiederholung – etwas von ihrem symbolischen Charakter und ihrem vertrauten Kontext. Sie entwickeln sich zu einer abstrakten Form, die immer gleich und doch niemals ganz gleich ist.

In seiner Selbstporträt-Serie aus dem Jahr 2017 spielt Dine zudem mit seinem eigenen Portrait und befasst sich mit der Praxis des Hinzufügens und der Subtraktion, wodurch das Selbstbildnis zu einer flüchtigen, vergänglichen Vision wird. Die Kontur seines Gesichts löst sich immerzu auf und wird überarbeitet, bis sie jeglichen Repräsentationswert verloren hat und eine rein materielle Qualität annimmt. Dadurch kehrt er die Eigenschaften der Abstraktion und die der Figuration um und erzeugt das, was er eine „realistische Abstraktion“² nennt.

Indem Jim Dine abstrakte und figurative Malerei vermengt, überdenkt er wie viele andere Maler, die er bewundert, wie beispielsweise de Kooning, die Funktion der imitativen Geste. In vielen seiner Arbeiten und auch Schriften zeigt de Kooning, dass Malerei

Employing stereotyped images, such as the heart and, later, Venus, allows Dine to move away from the concerns of subject matter and compositional constraints to focus freely on pictorial gesture. And though these forms are readily identifiable, they become, through their obsessive repetition and their status as icons, as abstract as other non-identifiable forms. Just as the Venuses, infinitely cloned, lose their identity, becoming a structure open to countless variations, and just as the bathrobes of the 1980s were transformed into an ideal field for extensive stylistic exercises, the hearts, too, through repetition, lose some of their symbolic character and familiar context to evolve toward an abstract form, always the same and yet never the same.

Dine has also played with his own image in his 2017 series of self-portraits, engaging in a practice of additions and subtractions that transform it into an ephemeral vision. The outline of his face is constantly erased and reworked until it has lost all representational value and assumes a purely material quality. In so doing, he inverts the properties of abstraction and those of figuration to produce what he calls a "realistic abstraction".²

By mixing abstract and figurative painting, Jim Dine, like many painters that he admires, such as de Kooning, reconsiders the function of the imitative gesture. At many points in his work and his writings, de Kooning demonstrates that, in the long run, all painting amounts to

2 „Speaking About the Here and Now: Jim Dine and Ruth Fine in Conversation, Walla Walla, Washington, August 2012“ in Jim Dine, Katalog zur Ausstellung in der Pace Gallery, New York, 22. Feb. bis März 2013, S. 5-6.

2 "Speaking About the Here and Now: Jim Dine and Ruth Fine in Conversation, Walla Walla, Washington, August 2012," in Jim Dine, catalogue for the exhibition at the Pace Gallery, New York, Feb. 22 to March 23, 2013, p. 5-6.

auf lange Sicht hin zur figurativen Abstraktion führt.³ Auch Pollocks Arbeiten zeichnen sich oft dadurch aus, dass sie von der Figuration bzw. Gegenständlichkeit zur Abstraktion übergehen und diese eine Beziehung zueinander aufbauen, in der sie sich gegenseitig ausschließen.⁴ Pollock erklärte mehrmals: „When I’m painting, I’m not aware of what I’m doing. It’s only after a get-acquainted period that I see what I’ve been about. I’ve no fears about making changes, destroying the images. Because the painting has a life of its own.“ (Wenn ich male, ist mir nicht bewusst, was ich tue. Erst nach einer gewissen Kennenlernphase sehe ich, worum es mir ging. Ich habe keine Angst, Änderungen vorzunehmen, Bilder zu zerstören. Denn ein Bild hat sein Eigenleben.)⁵

Ein Herz, das die gesamte Bildfläche von oben bis unten einnimmt, erinnert auch an Marcel Duchamps *Coeurs Volants (Fliegende Herzen)* von 1936, mit denen er das Cover einer Ausgabe der ‘Cahiers d’art’⁶ illustrierte, welche das Objekt zum Thema hatte. In der Collage dreier sich überlagernder Herzen verwendete er satte Farben, um eine „vibrierende optische Reaktion“⁷ zu erzeugen, in der jegliche Form und jegliches Volumen eliminiert werden und ein Nicht-Objekt entsteht. Die *Coeurs Volants* bilden, wie Duchamp selbst es formulierte, „eine optische Erfahrung“, „ein Spiel auf der Netzhaut“.⁸

figurative abstraction.³ Pollock, too, often worked by passing from figuration into abstraction, building up a relationship founded on their mutual exclusion.⁴ He several times declared, "When I'm painting, I'm not aware of what I'm doing. It's only after a get-acquainted period that I see what I've been about. I've no fears about making changes, destroying the images. Because the painting has a life of its own."⁵

A heart occupying the entire space from top to bottom also recalls Marcel Duchamp’s *Coeurs Volants (Flying Hearts)* from 1936 with which he illustrated the cover of an issue of *Cahiers d’art*⁶ dedicated to the object. The collage, built of three hearts superimposed, used saturated color in order to create a "vibratory optical reaction,"⁷ eliminating all form and volume and creating a non-object. The *Coeurs Volants* constitutes, as Duchamp himself put it, "an optical experience," "a play on the retina".⁸

3 Willem de Kooning, *Ecrits et propos*, Paris, Ensba, 1992/ New York, Ars, 1992. Erstausgabe, *Collected Writings of Willem de Kooning*, Madras, New York, Hanuman Books, 1988.

4 Nina Zimmer, „The Gradual Veiling of the Figure: Works from 1942 to 1947“ *The Figurative Pollock*, Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum in Basel, 2. Oktober 2016 bis 22. Januar 2017, München, London, New York, Prestel, S. 151-155.

5 Jackson Pollock, *Possibilities*, Band 1, Nr. 1, Winter 1947-1948, S. 79.

6 *Cahiers d’art*, Band XI, Nr. 1-2, 1936.

7 Sidney Janis, Interview mit Duchamp und zitiert in Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp: l’art à l’ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999, S. 128.

8 Sidney Janis, Interview mit Duchamp und zitiert in Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp: l’art à l’ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999, S. 128.

3 Willem de Kooning, *Ecrits et propos*, Paris, Ensba, 1992/ New York, Ars, 1992. First edition, *Collected Writings of Willem de Kooning*, Madras, New York, Hanuman Books, 1988

4 Nina Zimmer, „The Gradual Veiling of the Figure: Works from 1942 to 1947“ *The Figurative Pollock*, catalogue for the exhibition at Kunstmuseum in Basel, Oct. 2, 2016 to January 22, 2017, Munich, London, New York, Prestel, p. 151-155.

5 Jackson Pollock, *Possibilities*, vol. 1, n. 1, winter 1947-1948, p. 79.

6 *Cahiers d’art*, vol. XI, n. 1-2, 1936.

7 This also gave him the title for his first cinematic work.

8 Sidney Janis, interview with Duchamp and cited in Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp: l’art à l’ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999, p. 128.

Diese symbolische Form des Herzens verwendet Jim Dine in seinen Arbeiten im Verlauf seiner Karriere am häufigsten. Zum ersten Mal trat es 1966 in seinen Bühnenbildern für den *Sommernachtstraum* in Erscheinung.⁹ Seitdem erforscht er es in Graphiken, Skulpturen und der Malerei. Das Symbol faszinierte ihn zum ersten Mal Ende der 1950er bzw. Anfang der 1960er Jahre, als er es in einem Gemälde von Norman Kanter in einer der Galerien auf der 10th Street sah.¹⁰ Noch blieb es eine Weile in seiner Vorstellungswelt verborgen, bis er es schließlich als großes, rotes, ausgestopftes, schwebendes Herzobjekt erschuf, das Puck als Schaukel diente. Stets ist das Herz einfach gehalten und stilisiert und wird als Emblem des Valentinstags mit seinen Kindheitserinnerungen und dem Akt des Schniedens von Papier verbunden. Dine hat unzählige Zeichnungen und Graphiken, seltener aber Skulpturen, von Herzen geschaffen, erst aus Holz und Stroh (*Nancy and I at Ithaca (Straw Heart)*)¹¹, dann aus Eisendraht für *Five Chicken Wire Hearts* (for James Peto).¹² Erst 1970 begann er, es auch zu malen. Seitdem dient es gewissermaßen als 'Gefäß' für zahlreiche Objekte.

In dieser neuen Serie, welche an die von Putney vom Winter 1971 erinnert, positioniert Dine die Herzsilhouette in der Mitte der Leinwand. Wieder bildet ein Herz die Grundlage der Komposition, an die dann verschiedene Objekte angebracht werden. In dieser Serie bettet Dine die Objekte in ein schwindelerregendes Magma ein, das anders als in der vorherigen Serie auf der Oberfläche eine chaotische Bildmasse entstehen

This symbolic shape has been one of the ones that Jim Dine has used most throughout his career, beginning with the stage sets for *A Midsummer Night's Dream* in 1966.⁹ He went on to explore it through engraving, sculpture, and painting. He was first struck by the symbol toward the end of the 1950s and beginning of the 1960s when he saw it in a painting by Norman Kanter on show in one of the galleries on 10th Street.¹⁰ The image remained buried in his imagination until it emerged as a great, red, stuffed, suspended heart-shaped object for Puck to swing on. Always simple and stylized, the emblem of Valentine's Day is linked to his childhood memories and to cutting things out of paper. Though he has drawn and engraved it countless times, he has sculpted it much more rarely, first in wood and straw (*Nancy and I at Ithaca (Straw Heart)*)¹¹, and then in iron wire for *Five Chicken Wire Hearts* (for James Peto).¹² He didn't begin to paint the shape until 1970. It has since become the 'receptacle' of numerous objects.

In this new series, which echoes the one he did in Putney in the winter of 1971, Dine positions the silhouette of the heart in the center of the canvas. Again, it forms the basis of the composition, to which he then attaches various objects. In this series, he integrates the objects into a vertiginous magma that, unlike in

⁹ Jim Dine entwarf Bühnenbild und Kostüme für diese Produktion, die im März 1966 im Actor's Workshop von San Francisco, später im Pittsburgh Playhouse sowie im Theater de lys von New York aufgeführt wurde.

¹⁰ Wahrscheinlich handelte es sich um die Area Gallery.

¹¹ Zunächst bestand dieses Herz aus Stahl und war 1966 Teil der Installation *Nancy and I at Ithaca*; 1969 wurde es mit Stroh bedeckt und im Rahmen einer Ileana Sonnabend-Ausstellung in Paris präsentiert. Diese Arbeit besteht aus Stroh, Stahl, Harz und Leim (Sammlung Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art Moderne/Création industrielle. Geschenk des Künstlers, 2017).

¹² Eine große Installation des Jahres 1969, in der Herzen aus Maschendraht im Mittelpunkt standen. Diese Arbeit, die nun im Allen Art Museum des Oberlin College zu sehen ist, wurde 1999 im Guggenheim Museum präsentiert („Jim Dine: Walking Memory, 1959-1999“, New York, Guggenheim Museum, 1999).

⁹ Jim Dine designed the stage sets and the costumes for this production, which was staged at the San Francisco Actor's Workshop in March 1966 and then later at the Pittsburgh Playhouse and at the Theater de lys in New York.

¹⁰ Probably Area Gallery.

¹¹ Initially done in steel in 1966 as part of the installation *Nancy and I at Ithaca*; it was then covered in straw in 1969 and was shown as part of an exhibition at Ileana Sonnabend in Paris. The work is composed of straw, steel, resin, and glue. (Centre Pompidou Collection, Paris, Musée national d'art modern/Création industrielle. Gift of the artist, 2017).

¹² A large installation in 1969 that featured hearts made of chicken-wire. The work, now in the Allen Art Museum at Oberlin College, was shown in 1999 for the exhibition "Jim Dine: Walking Memory, 1959-1999," New York, Guggenheim Museum, 1999.



lässt. Das Herz zeigt sich in seinen Umrissen und wird mit abstrakten Formen gefüllt. Es überschreitet seine räumlichen Grenzen und verschmilzt mit der gesamten Fläche. War das Herz früher ein Ort der Erinnerung, weist es nun über sich hinaus und wird zum Nicht-Ort.

Die neue Serie besteht aus Leinwänden und bemalten Holzpaneelen unterschiedlicher Größe, manchmal quadratisch, manchmal rechteckig, und diese sind aus einer Mischung aus Sand, Harz und Acryl gefertigt, die die Oberfläche ungleichmäßig bedecken. Dies erzeugt einige mächtige Schichten sowie offene, unbesetzte Flächen. Dennoch ergibt sich stets ein umfassender Eindruck. Die Pinselstriche, die Farbnasen und Tropfen, die direkt aus der Tube auf die Fläche gedrückten Farben, die Wischbewegungen des Spatels, die Kerben und Schnittwunden sind Zeugnis der dynamischen Gesten des Malers. Sie offenbaren eine Dringlichkeit und eine Schnelligkeit bei der Ausführung. Durch den reichlichen Einsatz von Farbe, mit jedem Pinselstrich, der die Farben überfließen lässt, werden Landschaften geschaffen, die sich zwischen den Erhebungen und den Furchen ausdehnen.

Dine nimmt Objekte vom Atelierboden auf und integriert sie in seine Arbeiten – seien es Pinsel oder Kupferrohre, Zangen, Sanitärarmaturen, Elektrokabel, Lappen, Küchengeräte sowie viele helle, glatte Körnchen aus schwarzem Glas, die als 'graines de caviar' bekannt sind. Sie sind in der Komposition gleichsam versteckt und zeigen sich also nicht mehr als Objekte, wie das noch in der *Putney Winter Heart*-Serie der Fall war. Sie werden vielmehr Teil der großen Verschmelzung von Materialien, der Galaxie von Fragmenten.

Diese Serie offenbart zudem Praktiken, die der Künstler in den letzten Jahrzehnten entwickelt hat, wie z. B. den Einsatz einer Kettensäge und eines Schleifers.¹³ Einige Paneele zeigen seitlich Einschnitte von einer Klinge, wodurch sich Schichten ablösen und zum Eindruck unterschiedlicher Tiefen beitragen.

13 Der Einsatz solcher Gerätschaften wird besonders deutlich in den Venus-Skulpturen, bei denen das Holz mittels einer Kettensäge bearbeitet wird (seit 1983).

the previous series, creates a chaotic, pictorial mass on the surface. Outlined and then filled with abstract forms, the heart overflows its spatial limits, becoming identified with the overall plane. Previously a site of memory, it transcends itself to become a non-site.

Composed of canvases and painted wooden panels of different sizes, sometimes square, sometimes rectangular, this new series is done with a mixture of sand, resin, and acrylic that covers the surface unevenly, resulting in a series of thick strata as well as unexplored, unoccupied areas. And yet each one has an all-over feel. The brushstrokes, the drips, the colors squeezed directly out of the tube, the swipes of the spatula, the nicks and gashes, all testify to the painter's dynamic gestures and reveal the urgency and rapidity of execution. The paint is abundant, and each stroke, overflowing with color, creates landscapes that stretch out between the rises and the furrows.

The objects he introduces often come from the studio floor – paintbrushes, but also copper piping, pincers, plumbing fixtures, electric cables, dishrags, kitchen utensils, and lots of bright, smooth grains of black glass, known as 'graines de caviar.' Hidden in the composition, these things no longer stand out as objects as such, as they did in the *Putney Winter Heart* series, but instead become a part of the great fusion of materials, the galaxy of fragments.

This series is also informed by practices that the artist has developed over the past few decades, such as the use of a chainsaw and a grinder.¹³ Several panels are also sliced laterally with a blade, peeling off a layer and adding to the disparity of depth.

13 Its use is particularly visible in the Venuses sculpted in wood with a chainsaw from 1983 on.

Eine kürzlich gemachte Erfahrung mit Steindruck, seiner österreichischen Druckerei, hat auf ganz besondere Weise seine Malweise beeinflusst: Er gestaltete Graphiken mit 28 unterschiedlichen Holzblöcken und legte dabei Schichten beständig übereinander. Dies veränderte tiefgreifend sein grundsätzliches Verhältnis zur Malerei. Er lässt sich nicht mehr durch die Fläche einschränken und eingrenzen.¹⁴

Diese neue Serie ist stark auch von einer künstlerischen Praxis geprägt, die Dine in den 1970er und 1980er Jahren entwickelte, indem er Werke der Antike reproduzierte, die Kunstgeschichte neu entdeckte und Formen wieder zu Leben erweckte, die die Jahrhunderte geprägt haben. Die Serie zeigt den Einfluss einer Art romantischen Expressionismus, ein Begriff, den der Künstler selbst verwendet, um seine Arbeiten der 1980er Jahre zu definieren, die sich vor allem auf Vögel und Wälder konzentrierten. So gleichen und wiederholen sich zum Beispiel die kompliziert miteinander verwickelten Zweige in den verknoteten Linien und Arabesken, die das Herz in *There is Screams from the Grapefields* umgeben. Diese Arbeit ist eine Übermalung eines anderen Gemäldes bunt skizzierter menschlicher Figuren und Objekte, das in Anlehnung an den russischen expressionistischen Maler den Titel Jawlensky trägt.¹⁵ Spuren des früheren, darunter liegenden, übermalten Bildes sind noch sichtbar, am deutlichsten in einem zylindrischem Bein links neben dem Herzen sowie in den blauen und grünen Farbstreifen und in den ornamentalen Linienbändern. Das Herz, das nun die Oberfläche bedeckt und weniger stilisiert ist als die anderen, sorgt für einen figurativen Eindruck – es scheint fast eine menschliche Form anzunehmen.

14 Jim Dine in „Happy in Montrouge/Heureux in Montrouge. Conversation with Guy Boyer“, Katalog der Ausstellung Jim Dine Montrouge Paintings, Galerie Templon, Paris, 4. Nov. bis 23. Dez. 2017, S. 13.

15 Dieses Gemälde gehört zu einer Serie, die 2017 im Zusammenhang eines Selbstporträts entstand. Die Referenz zu Jawlensky ist vielleicht der Tatsache geschuldet, dass dieser russische Künstler eine Serie stilisierte Selbstporträts malte, die sich aus Farbblocken zusammensetzten.

A recent experience with his Austrian printer, Steindruck, has particularly affected his way of painting: he's been making engravings with twenty-eight blocks of different wood, constantly superimposing the layers, and it has so deeply altered his relationship to painting that he finds himself no longer constrained by the plane.¹⁴

This new series is also strongly marked by an artistic practice that Dine developed in the 1970s and 80s, in which he reproduced works from antiquity, rediscovering the history of art and bringing back the forms that have characterized it over the course of centuries. The series is influenced by a kind of romantic expressionism, a term that the artist has used to define his practice since the works of the 1980s based on birds and forests. For instance, the intricate interlocking branches find resonance in the knotted lines and arabesques that surround the heart in *There is Screams from the Grapefields*. This work is painted over a painting of colorfully sketched human figures and objects, which was titled Jawlensky in reference to the Russian expressionist painter.¹⁵ Traces of the older work, repurposed and repainted, are still visible, most distinctly in a sort of cylindrical leg to the left of the heart as well as in the blue and green bands of color and in the linear scrolls. The heart that now covers the surface, less stylized than the others, retains its figurative feel and seems almost to adopt a human shape.

14 Jim Dine, in “Happy in Montrouge/Heureux in Montrouge. Conversation with Guy Boyer,” catalogue for the exhibition Jim Dine Montrouge Paintings, Galerie Templon, Paris, Nov. 4 to Dec. 23, 2017, p. 13.

15 This painting is part of a series done in 2017 around the self-portrait, and the reference to Jawlensky is perhaps linked to the fact that the Russian artist painted a series of stylized self-portraits composed of blocks of color.

Jim Dine übermalt häufig andere Gemälde, die dabei aber immerzu auch in seine eigene Arbeiten eingreifen. Die genaue Chronologie der Entstehungsgeschichte dieser Serie ist nicht ganz eindeutig. Obwohl zwar mit den Bildern in einer bestimmten Reihenfolge begonnen wurde, kehrte Dine später immer wieder neu zu diesen zurück und überarbeitete diese in einer anderen Reihenfolge. Dine beginnt den Entstehungsprozess, indem die Leinwand mit Sand und Harz vorbereitet wird, dann verschiedene Elemente und Materialien hinzufügt und andere wieder wegnimmt. Das Acryl macht diverse Veränderungen und Überarbeitungen möglich.

Obwohl die ersten Arbeiten der Serie auf Leinwand entstehen, die im Atelier zahlreich verfügbar ist, entschied sich Dine später, nicht nur die Formate zu variieren, sondern auch auf Holzpaneelen zu arbeiten, an denen sich Objekte praktischer anbringen lassen.

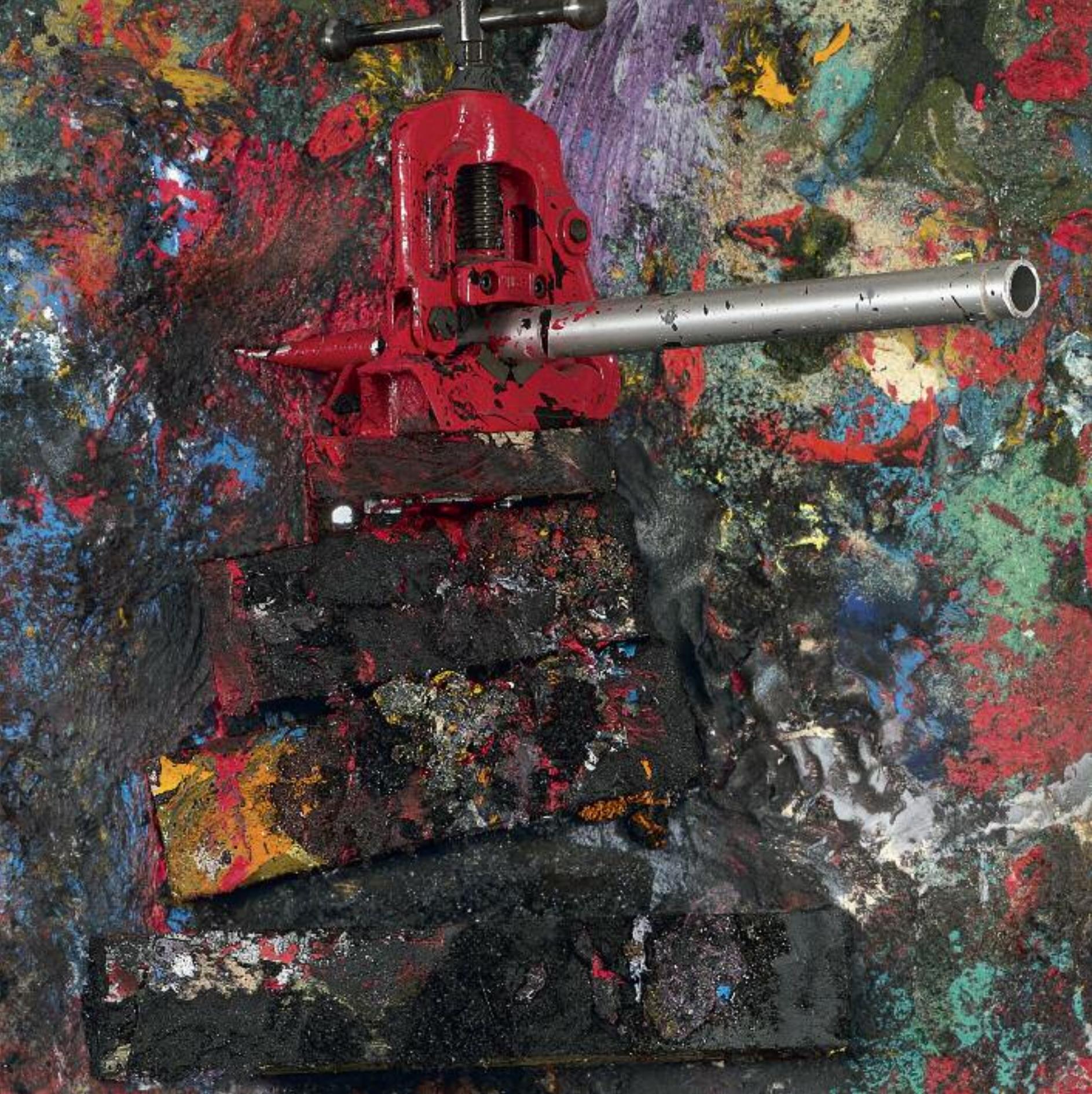
Auch wenn die Arbeiten insgesamt durchaus eine Einheit bilden, lassen sie sich dennoch in vier Gruppen einteilen:

Erstens gibt es jene, in denen die Objekte sich an der Mittellinie des Herzens orientieren;
zweitens die Gruppe, die aus kleinformatigen Teilen besteht;
drittens die Gruppe, die aus Triptychen besteht,
und eine **vierte Gruppe**, in der die Herzen zu einer Art abstraktem Magma verschmelzen.

Jim Dine often paints over existing pieces, endlessly intervening in his own work. The chronology of the creation of this series is a bit scrambled because, though he may begin by doing the paintings in a certain order, he later goes back and reworks pieces in a different order. Dine begins the process of creation by preparing the canvas with sand and resin, and then adds various elements and materials while also taking others away; the acrylic allows for all sorts of changes and revisions.

Though the first works in the series are on canvas, a support readily available in the studio, Dine later decided not only to vary the formats, but also to work on wood panels, which are more practical for attaching objects.

Despite their overall coherence, the works can be considered in four groups;
first, there are those on which the objects follow the center line of the heart;
a second group is composed of small format pieces;
a third is composed of triptychs, and in a **fourth** group, the hearts fuse into a kind of abstract magma.



In der ersten Gruppe finden verschiedene Objekte, vor allem Werkzeuge, die Dine besonders mag, ihren Platz und ihre Funktion in der Mitte des Herzens. Der ziemlich deutliche Umriss des Herzens reicht – wie auch in der *Putney Winter Heart-Serie* – bis zum Rand der Leinwand. Unter dem Sediment des schwarzen Pigments, das *The Arteries, with Messages* bedeckt, stützen mehrere Holzstücke einen Schraubstock, der wiederum ein Rohr hält, das auf den Betrachter gerichtet ist und wie ein Gewehrlauf anmutet. Ein dichter, kohlehaltiger Staub, der von oben herab zu fallen scheint, wird im unteren Bereich der Arbeit immer dünner, dort wo auch die Farbe quasi-flüssig ist. Die rußige Beschaffenheit, die durch mehrerer Flächen aus schwarzem Glasgranulat einheitlich wirkt, erinnert an eine vulkanische Landschaft, durch die Lava ihre Bahnen zieht.

In der Arbeit mit dem Titel *Sirène* finden sich eine Reihe von Haushaltsgegenständen und Werkzeugen, darunter gebogene Kupferrohre, die an einem langen Schraubenschlüssel hängen, der wie ein Türgriff anmutet. Sie bestimmen die Position der anderen Werkzeuge, darunter ein Duschschlauch und ein Locher. Sie folgen der Ausrichtung bzw. Bewegung des Bildes und tragen zu dessen Einheitlichkeit bei. Durch die Rosa-, Gelb- und Lavendeltöne, verstärkt durch den Glanz des Kupfers, strahlt die Arbeit eine leuchtende Harmonie aus.

In the first group, diverse objects, mostly tools, so dear to Dine, find their place and function at the center of the heart, whose outline, fairly distinct, extends to the edges of the canvas, as it did in the *Putney Winter Heart series*. Beneath the sediment of black pigment that covers *The Arteries, with Messages*, several lengths of wood support a vice that holds a pipe that, pointed toward the viewer, suggests a gun barrel. A dense, charcoal-like dust, as if falling from above, thins out toward the bottom of the work, where the color is quasi-fluid. The sooty quality, unified by the presence of several areas of black glass granules, suggests a volcanic landscape infused with lava.

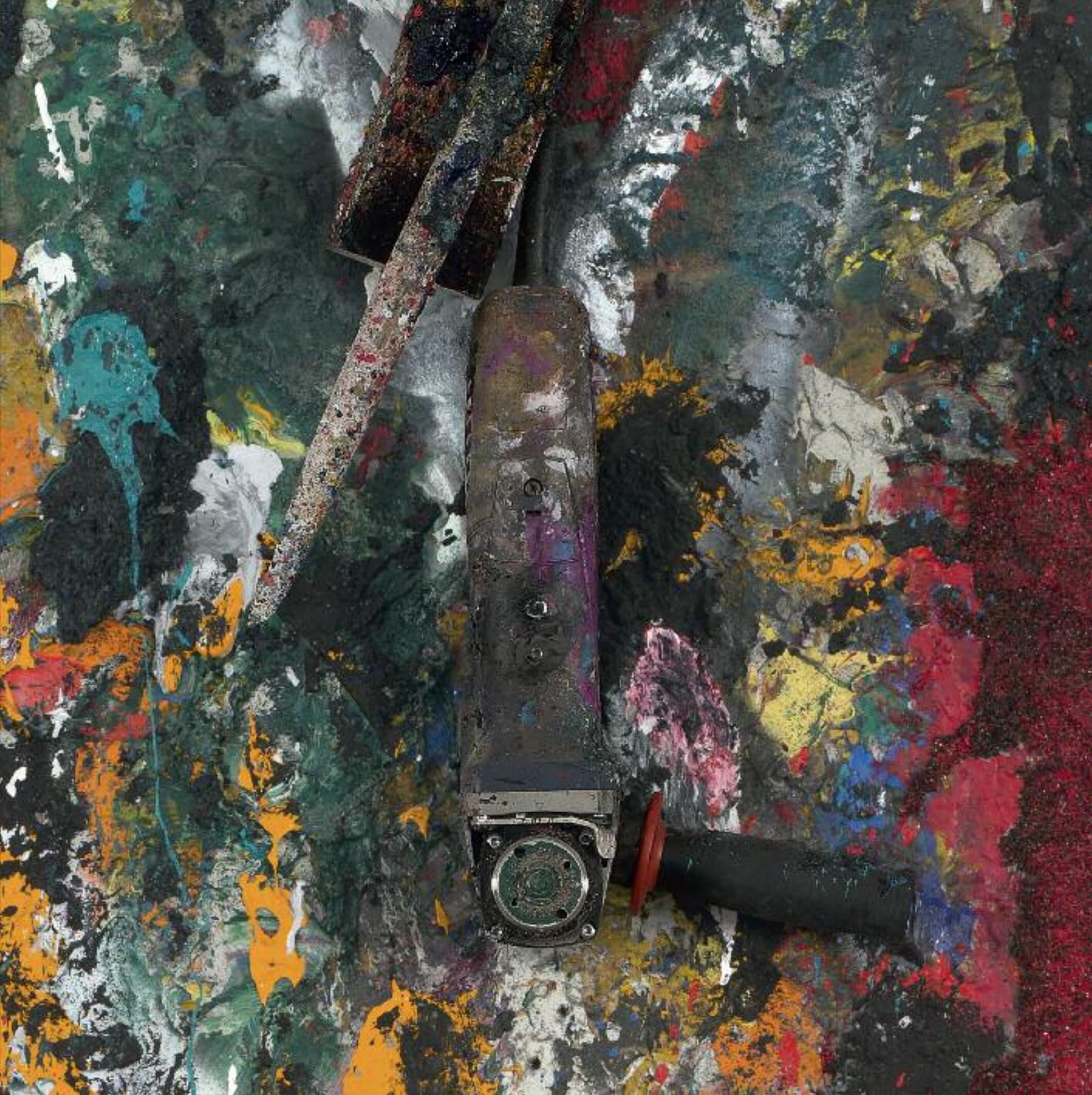
A number of household elements and tools figure in the work titled *Sirène*, including curved copper pipes that hang from a long wrench that looks like a door handle and determine the positions of the other tools, including a shower hose and a hole punch. They follow the movement of the painting and contribute to its consistency. Through its pinks, yellows, and lavenders, intensified by the shine of the copper, the work emanates a luminous harmony.

Mitten im Herz der Arbeit *Mirror the Cleft* ist eine Schleifmaschine gesetzt. Sie ist auf die Mittellinie ausgerichtet und wird dadurch zur Achse, um die herum sich die anderen Elemente drehen. Diese Bewegung wird von einem spitzen Holzstück unterbrochen, das von einem Nagel gehalten wird. Dieser wiederum bildet eine Diagonale, die auf den linken Flügel des Herzens zeigt. Er wird auf der rechten Seite durch einen großen, blutroten Flicken ausgeglichen. Die anderen Objekte verstecken sich hinter dem auf sie nieder gehenden Tropfenregen. In einer früheren Serie von Arbeiten, die Anfang der 2000er Jahre entstanden, darunter *Drunk and Sober*¹⁶, wurden Werkzeuge von einem gespritzten Farbschauer verschleiert, wobei deren Linearität dieser Arbeit ihre Struktur verliehen. Hier sind die Objekte bildhafter; sie fügen sich in die allgemeine Farbdicke ein und richten sich nach den Artikulationen der anderen Formen. In *My Mother Under Her Bed* hängt ein schwarzes Kabel zwischen zwei Holzstücken, wobei das eine ein Kupferrohr, das andere wiederum einen Haken mit einem flexiblen Schlauch, einen Wasserhahn und einen Knochen trägt. Das schwarze Kabel zieht dabei eine Linie, die wie ein Widerhall der gezeichneten Linie wirkt. Es betont dabei zudem die Vertikalität des Bildes, wie dies auch die orangen Pinselstriche tun, die wie entrollte Bänder zu vibrieren scheinen. Diese Bewegungen wirken alle zusammen, sie bilden eine Gegenkraft zum eher starr wirkenden Bildhintergrund.

A grinder is set in the center of the heart in *Mirror the Cleft*. Following its center line, it becomes the axis around which the other elements turn. This movement is interrupted by a pointed shard of wood held in place by a nail that establishes a diagonal pointing to the left wing of the heart. This is balanced on the right by a large, blood red patch. The other objects are hidden behind the rain of drips that covers them. In an earlier series of works, done at the beginning of the 2000s, including *Drunk and Sober*,¹⁶ tools were veiled by a spray of paint, their linearity contributing to the work's structure. Here, the objects are more pictorial; they blend in with the general thickness and follow the articulations of the other forms. In *My Mother Under Her Bed*, a black cable draped between two pieces of wood, one holding up a copper pipe and the other a hook with a flexible hose, a faucet, and a bone, draws a line that echoes the painted ones. It accentuates the verticality of the work, as do the streaks of orange that vibrate like unfurled ribbons. These movements work together to counterbalance the background's rather rigid feel.

¹⁶ Eine Arbeit aus dem Jahr 2001, die aus vier Paneelen besteht und mit Öl, Emaille und mit Kohle bemalt ist und an der auf der Rückseite Gartengeräte befestigt sind (Centre Pompidou Sammlung, Paris, Musée national d'art modern/Création industrielle. Schenkung des Künstlers, 2018).

¹⁶ A work dating from 2001 composed of 4 panels painted in oil, enamel, and charcoal with gardening tools attached on the back. Centre Pompidou Collection, Paris, Musée national d'art modern/Création industrielle. Gift of the artist, 2018.





In *About My Wakefulness* nehmen Kupferrohre ebenfalls das Zentrum ein und durchziehen dieses in Linien, während ein dreieckiges, flaches Holzstück mit der Form und der Dicke des Acryls verschmilzt, das direkt aus der Tube auf den Bildträger gedrückt wurde. In *Primary Blue* verläuft – unter den tief in den Farbschichten liegenden Werkzeugen – eine Holzleiste, die sich elegant an die Herzform anschmiegt. In der Mitte von *She Is Called Her* durchkreuzt ein Holzgriff mit einer Schaufel an einem Ende und einem senkrechten Holzstück am anderen Ende das Herz von oben nach unten. In perfekter Ergänzung der Bildgeste übernimmt der Holzgriff die Farben und fügt sich perfekt ein.

Die Werkzeuge in *Alcohol and These Mysteries* und *Apenzell, Blue Enamel* sind in einer Linie angeordnet, so wie man dies vom Künstler in Graphiken und Gemälden der 1970er Jahre kennt. Sie dienen nun nicht mehr wie früher einem rhythmischen Zweck, sondern vermischen sich mit dem Bildmaterial. In *Alcohol and These Mysteries* springt ein Druckerspachtel, der mit Gelb überzogen ist und von einem Haken in der Schwebe gehalten wird, in den Vordergrund. Die Objekte, einschließlich eines Hammers, eines Duschschlauchs und einer Zange, die links und rechts zwischen anderen Holzstücken angeordnet sind, verschmelzen alle mit dem Material, das sie umgibt.

In *About My Wakefulness*, copper pipes also occupy the center, like lines, while a triangular piece of flat wood melts into the form and into the thickness of the acrylic, which was squeezed directly from the tube onto the support. In *Primarily Blue*, among the tools smothered under the layers of paint, a length of lath runs elegantly along the curve of the heart. In the center of *She Is Called Her*, a wooden handle with a shovel at one end and a perpendicular piece of wood at the other crosses the heart from top to bottom and, in a perfect complement to the pictorial gesture, adopts its colors and so blends in perfectly.

The tools that feature in *Alcohol and These Mysteries* as well as in *Apenzell, Blue Enamel* are arranged in a line, just as the artist arranged them in engravings and paintings in the 1970s. They no longer serve a rhythmic purpose, as they did before, but instead become mixed into the pictorial material. A printer's spatula incrusted with yellow and suspended from a hook in *Alcohol and These Mysteries* leaps out vibrantly. The objects, including a hammer, a shower hose, and pliers, aligned to its left and right between other pieces of wood all fuse with the material that surrounds them.

Die Werke, die die zweite Gruppe ausmachen, sind kleiner (122 x 107 cm), haben ebenfalls eine dicke Textur und bestechen durch eine freie, ungezügelte Gestik. Sie verweisen mit großer und freier Ausdruckskraft auf eine Vielzahl von Einflüssen, insbesondere Cobra und den abstrakten Expressionismus. Ihre sehr persönlichen chromatischen Kompositionen sind sowohl impulsiv als auch einnehmend. In *The Road to the Forest* breiten sich schwere, düstere Farben wie Spuren in schlammigem Boden aus, wobei grüne Flächen manchmal einen morastigen Pfad bedecken, auf dem sich eine Farbtube und etwas Papier verfangen haben.

Diese Arbeiten entstanden zum Teil in Dines Atelier in Göttingen, das viel kleiner ist als das in Montrouge. Mit ihren kleineren, überschaubaren Größen ermöglichen sie dem Künstler einen besonders, flexiblen Ausdruck. Aufgrund ihres Formats erinnern sie an Seiten eines Albums, in dem der Künstler eine gegebene Form wiederholt und die Versionen durch Farbvariationen und Farbmultiplikationen unterscheidet. So wird das Gemälde, dessen Kraft sich durch seine dicke Materialität entfesselt, selbst zum Objekt. *The Ease of Painting* besticht durch eine große gestische Fluidität, die durch kein Werkzeug gestört oder unterbrochen wird. Wie der Titel des Werks andeutet, geht es um die Offenheit des Zeichens und sein formbares Wesen.

The works that make up the second group are smaller – 122 x 107 cm – and also have a thick texture and are animated by a free and unbridled gesturality. With great expressive liberty, these works point to a rich diversity of influences, Cobra and abstract expressionism, in particular. Their very personal chromatic compositions are both impulsive and compelling. In *The Road to the Forest*, weighty, somber colors advance like tracks in muddy ground, with green patches sometimes covering a miry path on which a tube of paint and some paper have become entangled.

Made in part in his studio in Göttingen, which is much smaller than the one in Montrouge, these works, with their smaller, more manageable size, allow the artist a particularly flexible expression. Because of their format, these works suggest the pages of an album in which the artist reiterates a given form, differentiating the versions through variations and multiplications of color. The painting, unleashed into its thick materiality, becomes itself an object. On the other hand, no tool interrupts the gestural fluidity of *The Ease of Painting*, a work that advocates, as its title indicates, the candor of the sign, its supple attitude.





Das Triptychon *The Chamber of Dogs* ist das einzige mehrteilige Gemälde der Serie und besteht aus kleineren Elementen (ca. 130 x 108 cm). Hier hält sich der Künstler an die symbolische Lesart, die man mit einem Polyptychon und seinen Ursprüngen in der sakralen Kunst gewöhnlich in Verbindung bringt. Er verstärkt diese Lesart durch die hypnotische Wirkung der Wiederholung. Drei Herzen bilden eine rhythmische Linie auf drei Holzpaneelen, die mit Acrylfarben bemalt sind, und zu denen sich verschiedene andere Objekte wie ein Korkenzieher, ein Hammer, ein Werkzeuggriff und Holzstücke gesellen. Die Farben verteilen sich ungleichmäßig auf der Oberfläche. Dichte Schichten weichen Hohlräumen und anderen Flächen, in denen der Bildhintergrund durch eine Schleifmaschine bis auf das Holz freigelegt ist. Die Farbgebung ist auffällig: Rosatöne, Violett und Korallenrot dominieren das erste Bild; Grün und Schwarz das zweite sowie Violett, Rot und Orange das dritte. Hier und da ist Gold zu sehen, was auf einen gewissen Grad des Heiligen verweist und die Illusion chromatischer Tiefe erzeugt. Diese Illusion wird insbesondere durch ihren Kontrast zu tatsächlichen Lücken verstärkt, die durch die Unebenheit der Oberfläche entstehen. Eine schwarze Linie kreuzt die drei Elemente und erzeugt einen räumlichen Eindruck aufeinander folgender Tiefen, so als ob die Herzen nicht nebeneinander, sondern hintereinander liegen. So entsteht eine Wirkung, als würden sich die Herzen überlagern und überlappen.

The triptych *The Chamber of Dogs* is the only multi-panel painting in the series, and is composed of smaller elements (around 130 x 108 cm). In it, the artist retains the symbolic reading appropriate to a polyptych and to its origins in sacred art, and amplifies its hypnotic function through repetition. Three hearts form a rhythmic line on three wood panels painted in acrylic and enriched with a variety of objects, such as a corkscrew, a hammer, a tool handle, and pieces of wood. The paint is spread unevenly over the surface, dense layers giving way to voids and to areas where the background has been ground down into the wood of the support by a grinder. The color is striking: pinks, violets, and coral red dominate the first panel; green and black, the second, and violet, red, and orange, the third. Gold appears here and there, suggesting a degree of the sacred and giving an illusion of chromatic depth emphasized by its contrast to actual gaps created by the unevenness of the surface. A black line crosses the three elements, creating a spatial sensation of succeeding depths, as if the hearts were not side by side, but rather behind each other, making them seem superimposed, overlapping.

Die letzte Gruppe besteht aus Werken, in denen sich die Form allmählich auflöst und an ihre Stelle eine turbulente Mischung tritt. Hier sind die Pinselstriche das eigentliche Thema. Sie steigen förmlich auf und besetzen die Oberfläche. Die einzige Herangehensweise, sie zu lesen, ist, sich in den bunten Strichen und den kräftigen, lebendigen Bewegungen zu verlieren. Tatsächlich scheint sich ihre Bewegung fortzusetzen und sich zu einem Schwarm auszubilden, der den widersprüchlichen Eindruck vermittelt, dass sie sich trotz ihres Gewichts verlieren.

Die Objekte, die in die Gemälde eingebettet sind, scheinen durch eine Art 'Umgebungszufall' dorthin gelangt zu sein. Oftmals nimmt Dine Dinge auf, die um ihn herum liegen, alles was auch immer sich auf dem Atelierboden zu seinen Füßen befindet, integriert sie in die Komposition und gibt ihnen einen präzisen Platz in diesem kumulativen Universum. Alles scheint einer fast kosmischen Ordnung zu folgen.

Wenn diese alles umhüllenden Arbeiten entstehen, verliert Dine zeitweise sein Gleichgewicht, gerät ins Schwanken und wird von einem desorientierten Schwindel getroffen. „When I paint, I'm in a kind of trance. I don't know what the hell I'm doing. In fact, I fall down sometimes. I trip on all the shit that's on the floor, because I don't know where I am half the time.“ (Wenn ich male, bin ich in einer Art Trance. Ich weiß nicht, was zur Hölle ich mache. Tatsächlich stürze ich manchmal. Ich stolpere über den ganzen Mist, der auf dem Boden liegt, weil ich oftmals gar nicht mehr weiß, wo ich mich befinde)¹⁷

The last group is composed of works in which the form gradually dissolves, leaving in its place a tumultuous mix. The brushstrokes are the real subject here; they surge up and occupy the surface. The only way to read them is to become lost in their colorful dashes and the vigorous sense of motion that they retain. In fact, their motion seems to continue, building up into a swarm that gives the contradictory impression that they dissipate despite their appearance of weight.

The objects incorporated into the paintings seem to have gotten there through a kind of 'environmental accident'. Often Dine picks up whatever is around him, whatever is on the studio floor at his feet, and incorporates it into the composition, giving it a precise place in this accumulative universe. Everything seems to follow an almost cosmic order.

During the creation of these completely enveloping works, Dine at times loses his balance, vacillates, struck by a kind of disorienting vertigo. "When I paint, I'm in a kind of trance. I don't know what the hell I'm doing. In fact, I fall down sometimes. I trip on all the shit that's on the floor, because I don't know where I am half the time."¹⁷

17 Jim Dine in „Happy in Montrouge/Heureux in Montrouge. Conversation with Guy Boyer,” a. a. O., S. 16.

17 Jim Dine, in “Happy in Montrouge/Heureux in Montrouge. Conversation with Guy Boyer,” op. cit. p. 16.

Sowohl in *The Heat on the Lawn* als auch in *Roman Night at La Coupole* verblassen die Umrisse der Herzen und werden von einem hermetischen Nebel absorbiert.

Die bespritzten Flächen der beiden Werke, eines auf Leinwand, das andere auf Holz, maskieren ihre Objekte. In der zweiten Arbeit sind die Zangen und die Holzstücke unter manchmal körnigen Bildschichten vergraben, diese wiederum von einem blassen Altrosa überflutet. Wie Treibgut verstärken Trümmer eine große romantische Atmosphäre, die von solchen weiten Landschaften eben oft ausgeht. In der ersten Arbeit sind zwei Zangen, Schraubenzieher, Bretter und eine Schöpfkelle mit gebogenem Griff versteckt, während deutlich sichtbar in der Mitte ein Pinsel über einem Streifen weißen Stucks lehnt – und Assoziationen mit Pop hervorruft. Wie kann man sich nicht an Lichtensteins *Brushstrokes* erinnert fühlen? Als sehr kritische Kommentare zur Spontaneität der Geste und zum abstrakten Expressionismus, welche hier in eine feste Repräsentation transformiert und abgeflacht werden, so dass die Objekte ihr Volumen und ihre Realität verlieren? Dines Referenz ist keine Karikatur, sondern beruht auf der konkreten Existenz des Objekts und der daraus resultierenden Bildgeste, die ein Objekt an und für sich ist. Es wird nicht nach Ursache und Wirkung gefragt, wenn der Pinsel in Schwarz getaucht wurde, der Streifen aber weiß ist. Die beiden Objekte nehmen gleichermaßen an einer gemeinsamen Schöpfung teil.

Mit Ausnahme von *Sirène* und *Bessemere*, beides Titel, die weitgehend willkürlich ausgewählt wurden, stammen die anderen Titel dieser Serie alle aus *Seeing Through the Stardust, the Heat on the Lawn*, ein Gedicht, das Dine zwischen 2015 und 2017 geschrieben hat.¹⁸ Wie so oft konstruiert Dine die Titel auch hier aus Phrasen aus eigenen Zeilen. Es besteht nicht unbedingt ein direkter Bezug zwischen Titel und

In both *The Heat on the Lawn* and *Roman Night at La Coupole*, the curves of the hearts fade, absorbed into a hermetic nebulosity.

The spattered surfaces of the two works, one on linen, the other on wood, mask their objects. In the second, the pliers and the pieces of wood are buried under sometimes granular pictorial layers inundated by a pale dusky pink. Like flotsam and jetsam, all the debris amplifies the romantic atmosphere that emanates from these huge landscapes. Two sets of pliers, screwdrivers, boards, and a ladle with a bent handle are hidden in the first one, while clearly visible in the middle there's a brush leaning over a streak of white stucco – recalling pop, in a way. How can you not think of Lichtenstein's *Brushstrokes*, true critical commentaries on the spontaneity of the gesture and on abstract expressionism, which are here transformed into a fixed representation and flattened so that the objects lose their volume, their reality. Dine's reference is not a caricature, but is based on the concrete existence of the object and of the resulting pictorial gesture, which is an object in itself. There's no question here of cause and effect, as the brush has been dipped in black, while the streak is white. The two objects participate equally in a common creation.

Except for *Sirène* and *Bessemere*, titles which were largely chosen at random, the titles from this series are all taken from *Seeing Through the Stardust, the Heat on the Lawn*,¹⁸ a poem that Dine wrote between 2015 and 2017. As he often does, he constructed the titles out of phrases he extracted from his lines. There's not necessarily a direct relationship between title

18 Von Dine veröffentlicht zur FIAC 2017.

18 Published by Dine during the 2017 FIAC.



Arbeit, aber beide teilen die gleiche Atmosphäre und Sensibilität und werden durch gleiche Verfahren und mit den gleichen Zielen geschaffen. Dines Gedichte sind wie Cut-ups aufgebaut, aus sich anhäufenden Sedimenten wie seine Gemälde, die der Künstler ständig überarbeitet. Tatsächlich hört Dine nie auf, auch seine Texte zu überarbeiten, indem er jedes Wort manipuliert, als sei es ein physisches Objekt mit Volumen und Gewicht. Dabei stützt sich jedes Wort natürlich stark auf seine klanglichen wie auch seine ästhetischen Qualitäten. Pinselstriche und Wörter sind gleichermaßen 'Dinge', die es zu destillieren, verschieben und kombinieren gilt. Die Konstruktion seiner visuellen wie auch seiner poetischen Arbeiten beruht auf der Zusammensetzung konkreter Bild- und Wortelemente, die als Objekte behandelt werden. In beiden Fällen interveniert Dine, um sie zu extrahieren, zu fragmentieren, zu bereichern und zu verhüllen.

Diese Arbeiten sind gekennzeichnet durch ihre Materialität – mit Betonung auf Substanz –, in denen paradocherweise die physischen Objekte immer mehr an Volumen verlieren, während die Farbe immer mehr an Masse gewinnt. Um Clement Greenberg zu paraphrasieren, so wie dieser Arthur Danto paraphrasiert¹⁹, ist es nicht der Pinselstrich, der verschwindet, um das dargestellte Objekt erscheinen zu lassen, wie dies in der traditionellen Kunst mit ihren mimetischen Funktionen geschieht. Vielmehr wird nun das Objekt durch die materielle Dimension des Pinselstrichs getarnt. Das Thema der Arbeit, das dargestellte Objekt, ist nichts anderes als das Bild selbst. In dieser Verschmelzung von Roh- oder Industrieobjekten sind einzelne Objekte nicht mehr voneinander unterscheidbar.

and work, but they both share the same atmosphere and sensibility and are created through the same procedures and with the same goals. Dine's poems are constructed as cut-ups, built up of accumulating sediment, as are the paintings, with the artist continually revising them. In fact, Dine never stops reworking his texts, manipulating each word as if it were a physical object with volume and weight, relying heavily on its sonic qualities, of course, but also on its aesthetic ones.

Brushstrokes and words are both 'things' to be distilled, shifted, combined. The construction of both his visual and his poetic works is based on assembling concrete pictorial and verbal elements, treated as objects, and in both cases, he intervenes to extract, fragment, enrich, and veil them.

Materiality – an emphasis on substance – characterizes these works in which, paradoxically, the physical objects lose volume while the paint itself takes on more and more mass. To paraphrase Clement Greenberg as paraphrased by Arthur Danto,¹⁹ it's not the brushstroke that disappears in order to make the represented object appear, as happens in traditional art with its mimetic functions; instead, the object is camouflaged by the material dimension of the brushstroke. The subject of the work, the object represented, is nothing other than the painting itself. In this amalgamation of raw or industrial objects, individual ones are no longer distinguishable.

19 Arthur Danto, *After the End of Art*, Princeton, New Jersey, 1997, S. 74

19 Arthur Danto, *After the End of Art*, Princeton, New Jersey, 1997, p. 74

Wie in *Coeurs Volants* rutscht das Objekt weg, wird es verdunkelt.

„A painting is an object, and an object can be a painting, each a camouflage of the other“ (Ein Bild ist ein Objekt, und ein Objekt kann ein Bild sein, jedes eine Tarnung des anderen), schrieb Max Kozloff in einem Essay über die Verbindungen zwischen den Werken von Jasper Johns und Marcel Duchamp.²⁰ Kozloff bezieht sich dabei eventuell besonders auf *Viola*, doch auch andere Arbeiten von Johns integrieren Objekte in die Bildfläche. Zum Beispiel versteckt *Disappearance 1* (1960) ganz betont Gabeln und Löffel unter einer tarnenden Textur.

Für Johns wie auch für Jim Dine, beide einer Generation angehörend, die bereits über das Ready-Made hinausgegangen ist, ist die Einbeziehung eines Objekts von der Überzeugung geprägt, dass das Bild selbst ein Objekt sei.²¹ „What's the difference whether it was a real hammer or a red brushstroke?“ (Was macht es für einen Unterschied, ob es sich um einen echten Hammer oder einen roten Pinselstrich handelt?)²², fragt Dine. Sie überlagern sich.

Indem das Duchamp'sche Objekt auf etwas anderes verweist als sich selbst, entzieht es sich durch seine anspielende Haltung seinem materiellen, fast literarischen Status. Obwohl die Elemente in den Herzen der 'Putney-Serie' sich diesem Status annähern könnten, tragen die Objekte, die die 'Montrouge-Herzen' füllen, keine Bedeutung, weder eine eigene, noch

20 Max Kozloff, „Johns and Duchamp“ in: Art International, Nr. 8, März 1964, nachgedruckt in Joseph Masheck (unter Anleitung), Duchamp in Perspective, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1975, S. 145.

21 Jasper Johns schrieb: „Meine Verwendung von Objekten ergibt sich daraus, dass ein Gemälde als Objekt gedacht wird.“ Kürzlich neu publiziert in Roberta Bernstein (unter Anleitung) Jasper Johns, Katalog der Ausstellung der Royal Academy, London, 23. Sept. bis 10. Dez. 2017, S. 107.

22 Bezugnehmend auf seine Beziehung zu Duchamp sagte Jim Dine: „Ich war an dieser Aura interessiert, das Ready-Made zu akzeptieren. Es fühlte sich für mich richtig an. Mit echten Werkzeugen zu arbeiten, schien so einfach wie einen roten Pinselstrich zu setzen. Was macht es für einen Unterschied, ob es sich um einen echten Hammer oder ein roter Pinselstrich handelt?“ in einem unveröffentlichten Interview mit Bernard Blitène, 4. August 2017, zitiert in Jim Dine Paris Reconnaissance, Katalog für die Ausstellung im Centre Georges Pompidou, 14. Februar bis 23. April 2018, S. 26-27.

As in *Coeurs Volants*, the object slips away, is eclipsed.

„A painting is an object, and an object can be a painting, each a camouflage of the other“, wrote Max Kozloff in an essay on the connections between the works of Jasper Johns and Marcel Duchamp.²⁰ Kozloff may be referring particularly to *Viola*, but other pieces of Johns also incorporate objects in the pictorial plane. For example, *Disappearance 1* (1960) deliberately hides forks and spoons under a camouflaging texture.

For Johns, as for Jim Dine, both of a generation that had already gone beyond the ready-made, the incorporation of an object is determined by the conviction that the painting itself is an object.²¹ “What's the difference whether it was a real hammer or a red brushstroke?”²² Dine asks; they are superimposed.

By signifying something other than itself, the Duchampian object, through its allusive role, evades its material, almost literary, status. Though the elements within the hearts of the 'Putney series' might approach this status, the objects that fill the 'Montrouge hearts' carry no signification, be it their own or figurative. Materials among others, like the painting and its support, these objects denote only their

20 Max Kozloff, "Johns and Duchamp," Art International, n. 8, March 1964, reprinted in Joseph Masheck (under the direction of), Duchamp in Perspective, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1975, p. 145.

21 Jasper Johns wrote: "My use of objects comes out of thinking of the painting as an object." Reprinted again recently in Roberta Bernstein (under the direction of) Jasper Johns, catalogue for the exhibition at the Royal Academy, London, Sept. 23 to Dec. 10, 2017, p. 107.

22 In speaking of his relationship to Duchamp, Jim Dine said, "I was interested in this aura of accepting the ready-made. It felt right to me. Using real tools seemed as simplistic to say as using a brushstroke of red. What's the difference whether it was a real hammer or a brushstroke of red?" Unpublished interview with Bernard Blitène, Aug. 4, 2017, cited in Jim Dine Paris Reconnaissance, catalogue for the exhibition at the Centre Georges Pompidou, Feb. 14 to April 23, 2018, p. 26-27.

eine figurative. Materialien wie das Gemälde selbst und sein Bildträger, seine zugrunde liegende Fläche – diese Objekte bedeuten und verweisen nur auf ihre physischen Qualitäten: Sie sind Linie, Volumen und Farbe. Sie werden absorbiert und verschwinden in der Komposition, zu der sie beitragen.

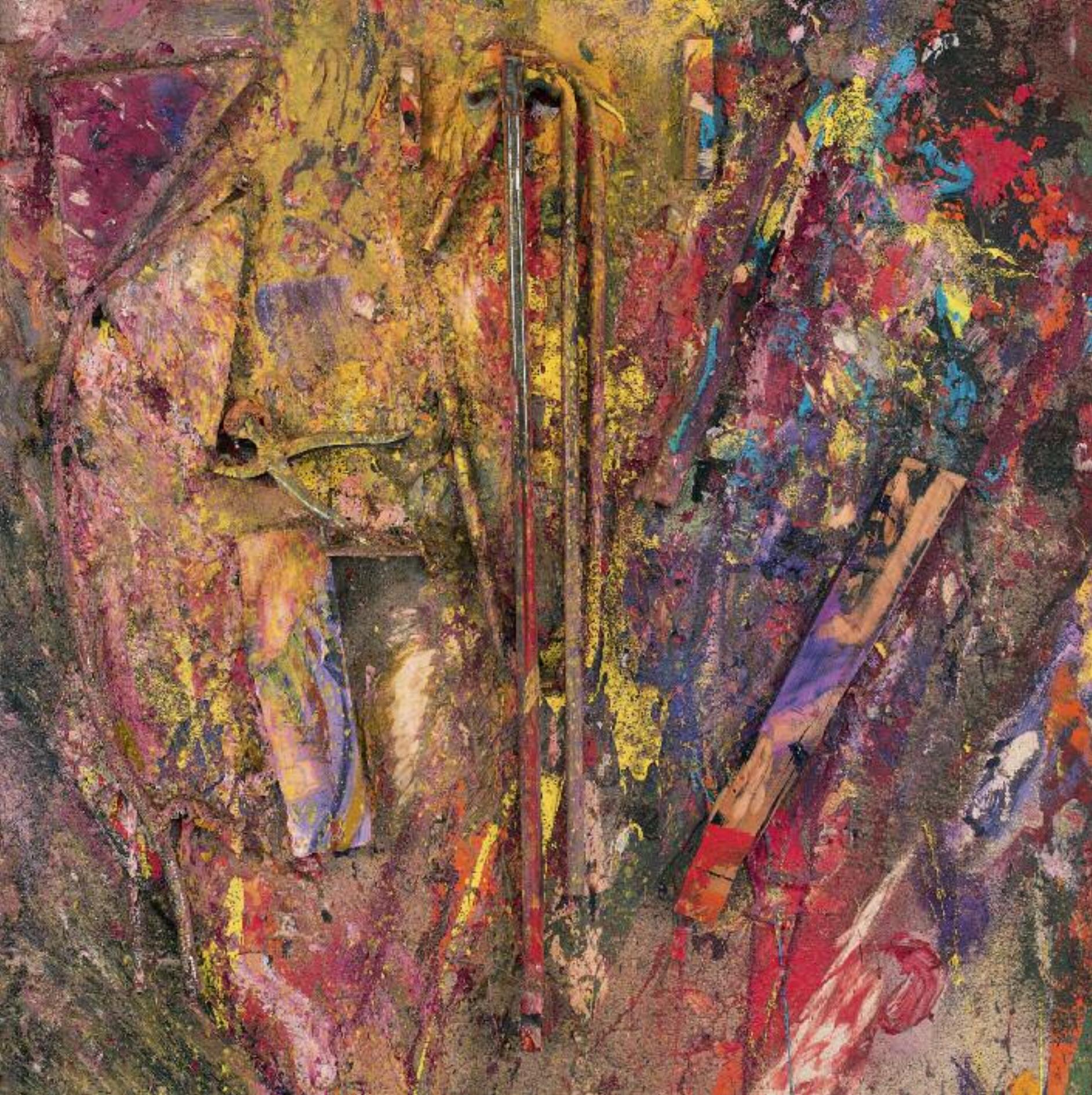
Jim Dine hüllt das eine in das andere ein – das Malobjekt und das Objekt; er hat sie verschmolzen. Sie werden nicht mehr separat behandelt, obwohl sie auf derselben Fläche positioniert sind wie bei Avant-garde-Künstlern vor der Pop-Art. Durch Fülle, Materialdichte, Geste und die eingebetteten Objekte, die an das Arbeiten im Atelier erinnern bzw. auf dieses verweisen, spricht Jim Dine mit uns über Malerei. Und er drückt es so aus: „The subject is the painting itself ... everything else is a footnote. Sometimes I use a self-portrait with my big ears, sometimes it's a table ... but in the end, it's just a way of hanging the painting on something. It's the painting that counts. That's always been the case with me.“ (Das Thema ist die Malerei an sich ... Alles andere ist eine Fußnote. Manchmal verwende ich ein Selbstporträt mit meinen großen Ohren, manchmal ist es ein Tisch ... doch letztendlich ist es nur eine Methode, das Bild an etwas aufzuhängen. Es ist das Bild, das zählt. Das war bei mir immer so).²³

physical qualities: they are line, volume, and color. Absorbed, they disappear into the composition to which they contribute.

Jim Dine has enveloped one within the other, the painting-object and the object; he has fused them. They are no longer treated separately, though they are positioned within the same plane, as with avant-garde artists before pop. Through profusion, material thickness, gesturality, and the included objects, all evoking the work in the studio, Jim Dine talks to us of painting. As he puts it: "The subject is the painting itself ... everything else is a footnote. Sometimes I use a self-portrait with my big ears, sometimes it's a table ... but in the end, it's just a way of hanging the painting on something. It's the painting that counts. That's always been the case with me."²³

23 Jim Dine in „Happy in Montrouge/Heureux in Montrouge. Conversation with Guy Boyer“, a. a. O., S. 18.

23 Jim Dine, in "Happy in Montrouge/Heureux in Montrouge. Conversation with Guy Boyer," op. cit. p. 18.



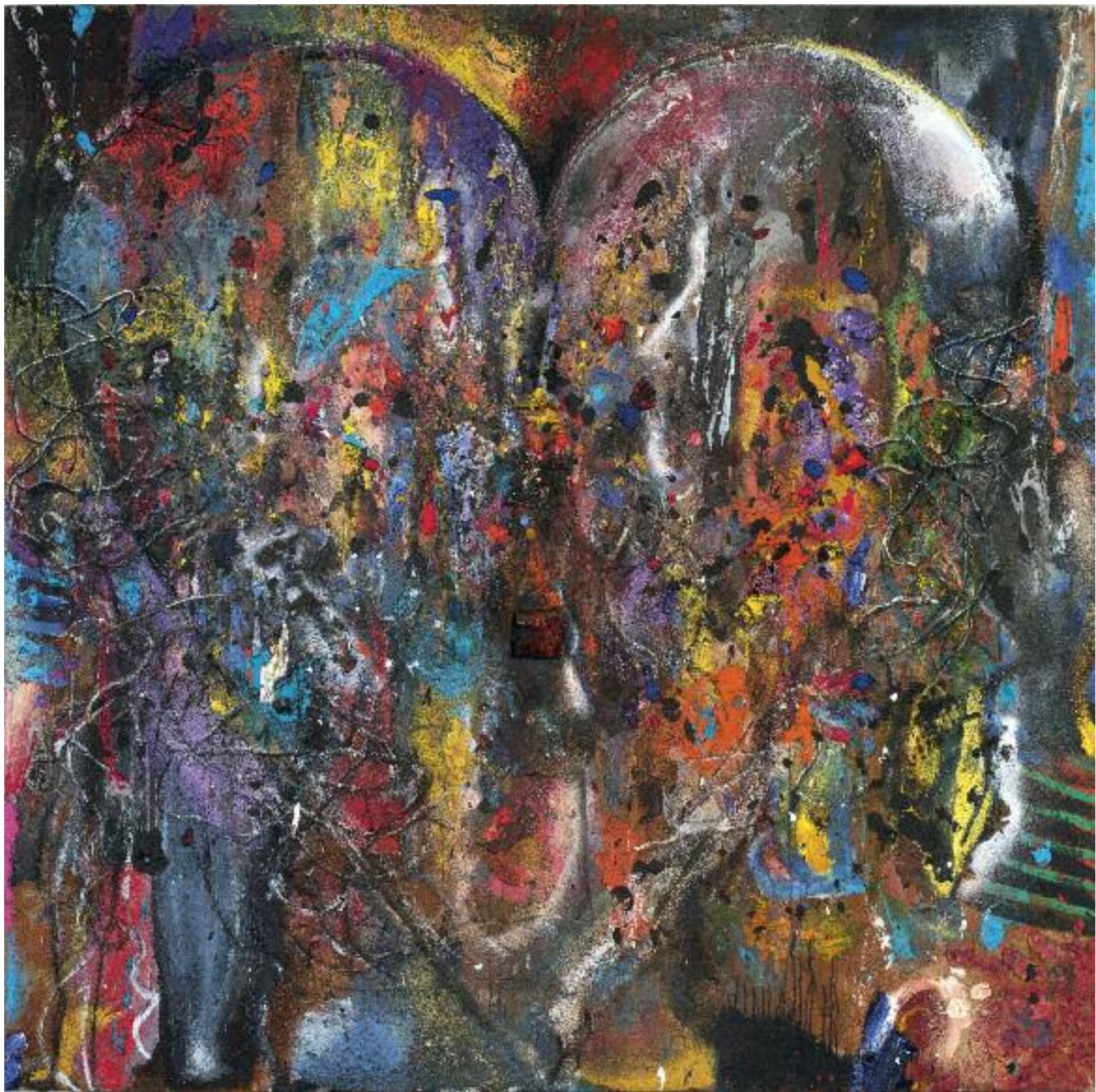




THERE IS SCREAMS FROM THE GRAPEFIELDS

2017-18

Acryl, Sand und Werkzeuge auf Leinen acrylic, sand and tools on linen
244 x 244 cm 244 x 244 cm / 96 x 96 in.



THE ARTERIES, WITH MESSAGES

2017

Acryl, Sand, Holz, Zange und Aluminium auf Leinen

150,5 x 150,5 x 35 cm

acrylic, sand, wood, vice grip and aluminium bar mounted on linen

150.5 x 150.5 x 35 cm / 59 1/4 x 59 1/4 x 13 3/4 in.



MIRROR THE CLEFT

2018

Acryl und Werkzeug auf Leinen acrylic and tools (grinder) on linen
151 x 151 x 15 cm 151 x 151 x 15 cm / 59 3/8 x 59 3/8 x 5 7/8 in.



MY MOTHER UNDER HER BED

2018

Acryl und Objekte auf Leinen

195,5 x 165 x 30 cm

acrylic and objects (bone and pipe) on linen

195.5 x 165 x 30 cm / 76 7/8 x 64 7/8 x 11 3/4 in.



ABOUT MY WAKEFULNESS

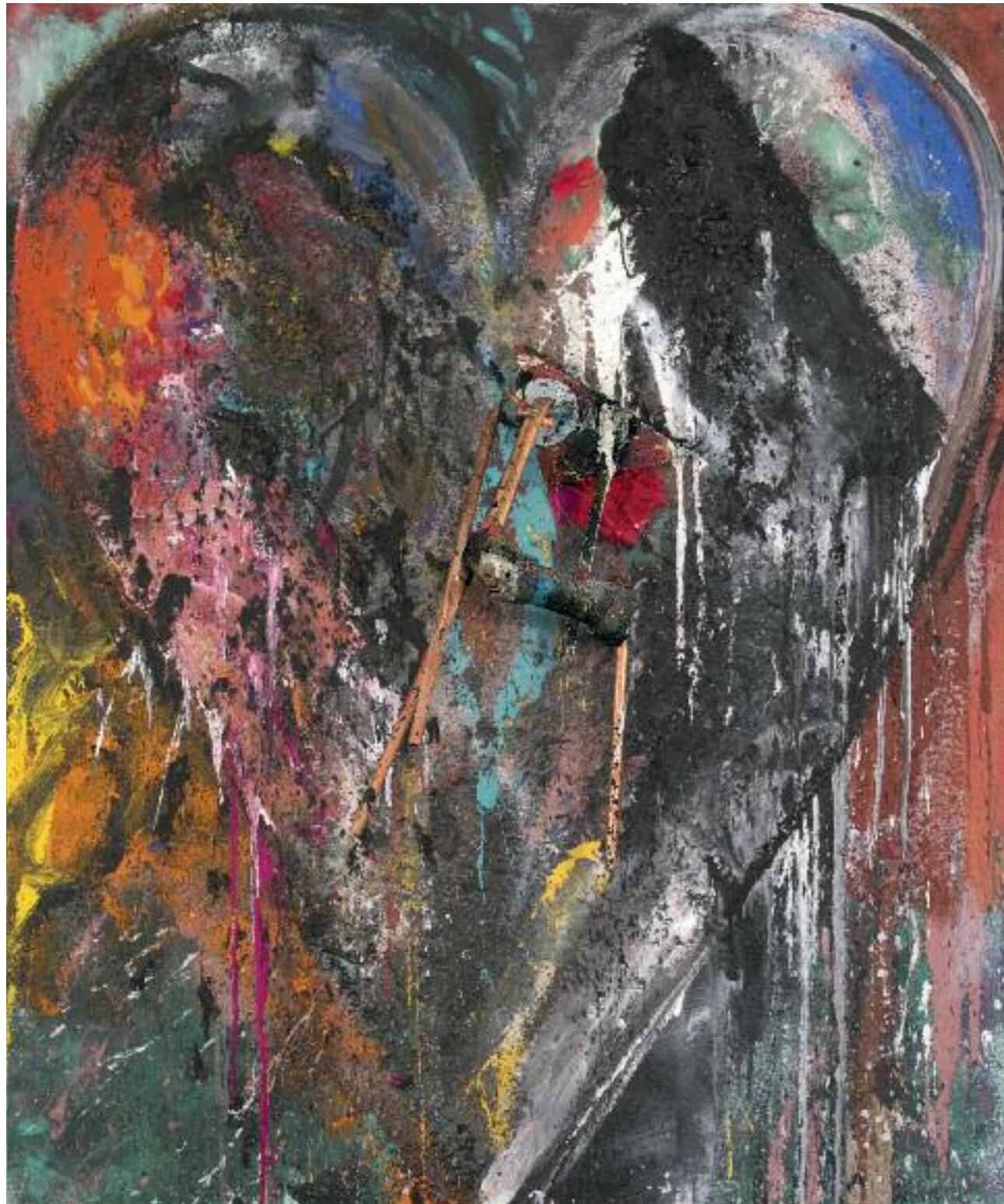
2018

Acryl und Objekte auf Leinen

181,5 x 151,5 x 33,5 cm

acrylic and objects (copper tubing and grinder) on linen

181,5 x 151,5 x 33,5 cm / 71 3/8 x 59 5/8 x 13 1/8 in.



PRIMARILY BLUE

2018

Acryl und Sand auf Leinwand acrylic and sand on canvas
122 x 107 cm 122 x 107 cm / 48 x 42 1/8 in.



SHE IS CALLED 'HER'

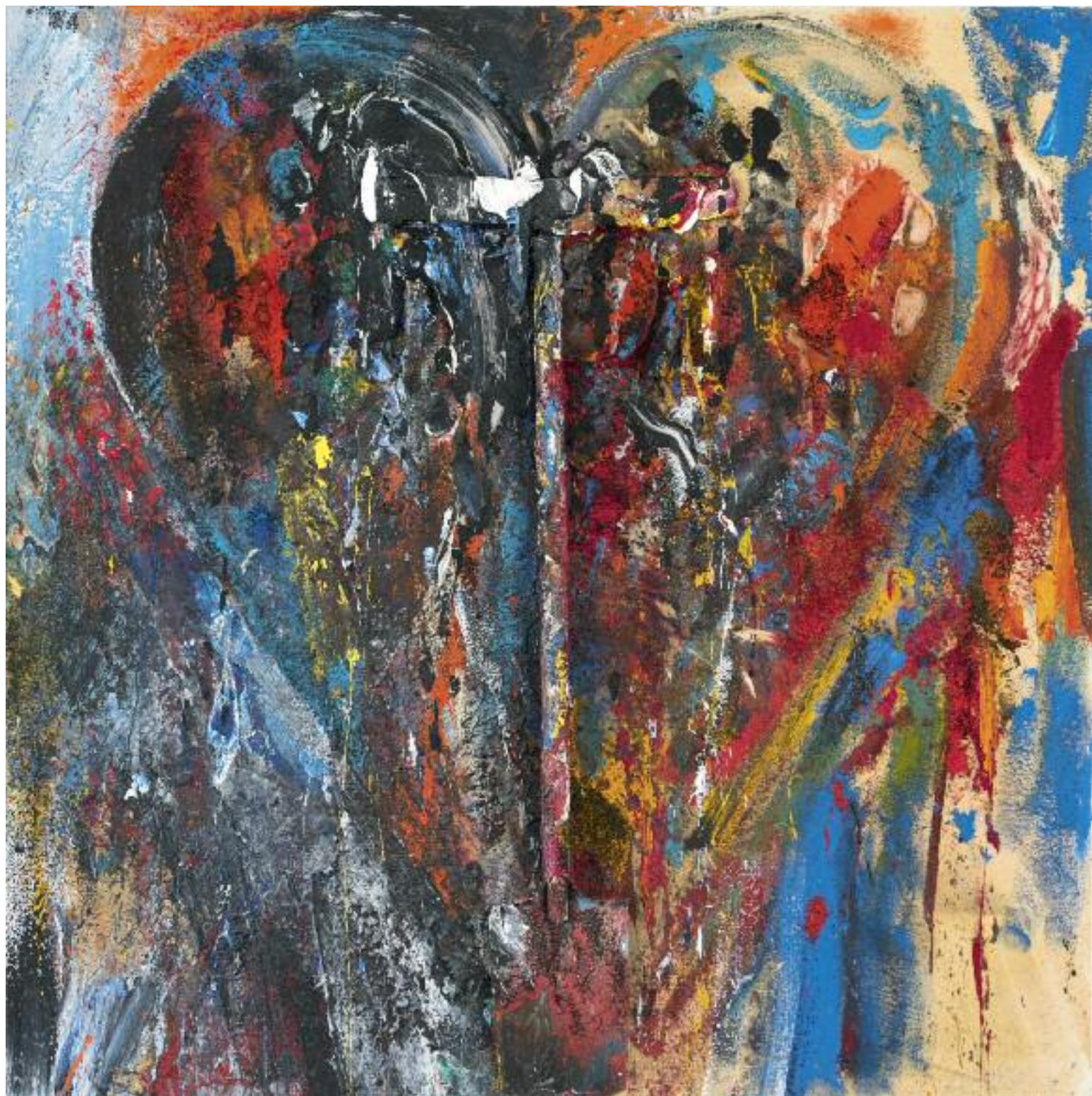
2018

Acryl und Objekte auf Holz auf Aluminiumrahmen

150,5 x 150,5 x 8 cm

acrylic and objects (shovel) on wooden panel mounted on aluminium stretchers

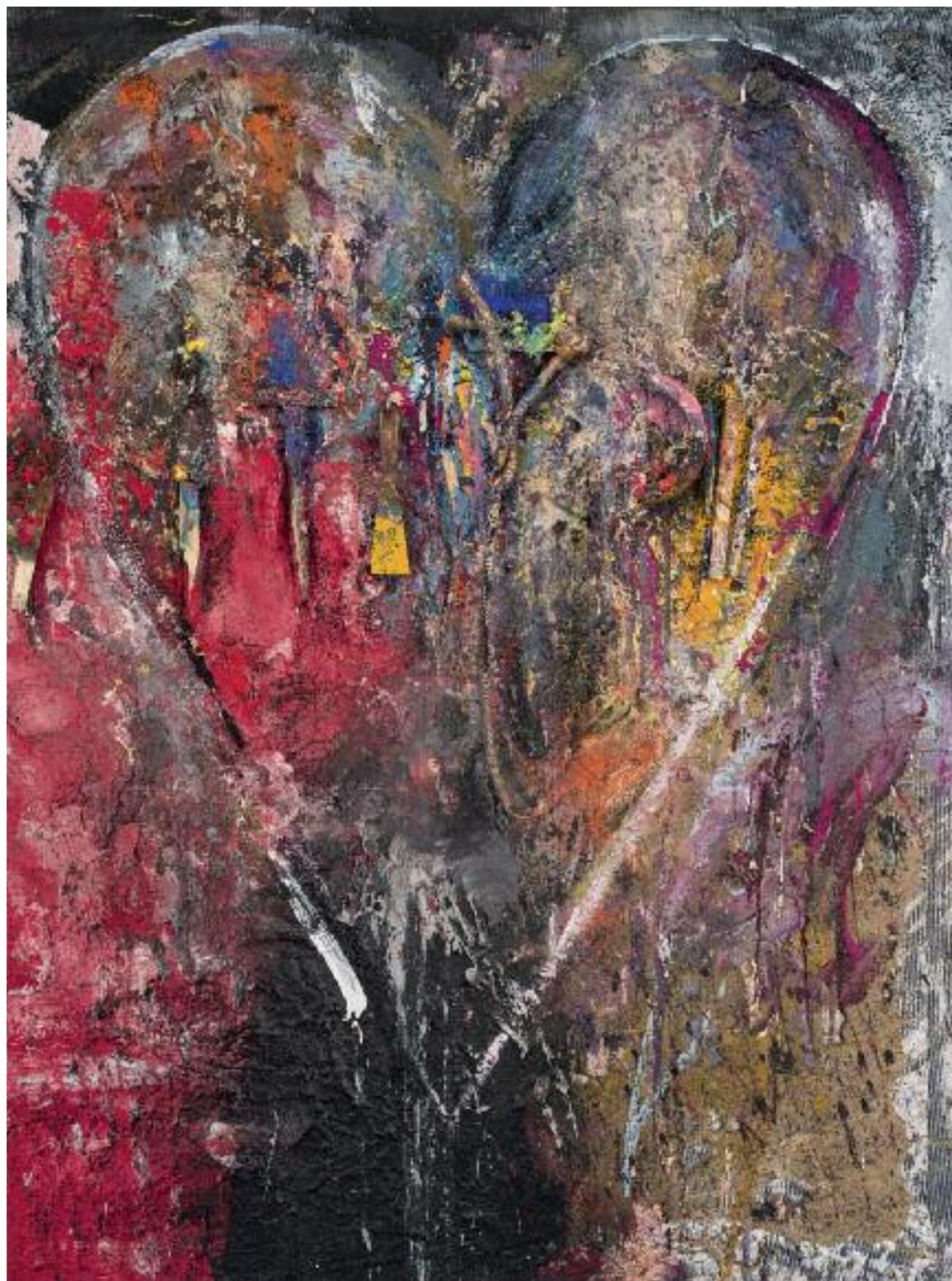
150,5 x 150,5 x 8 cm / 59 1/4 x 59 1/4 x 3 1/8 in.



ALCOHOL AND THESE MYSTERYS

2018

Acryl und Werkzeug auf Leinen auf Holzrahmen acrylic and tools on linen with wooden stretchers
171 x 127 x 11 cm 171 x 127 x 11 cm / 67 1/4 x 50 x 4 1/4 in.



APENZELL, BLUE ENAMEL

2018

Acryl, Werkzeug und Sand auf Leinwand acrylic, tools and sand on canvas
119,5 x 90 cm 119.5 x 90 cm / 47 x 35 $\frac{3}{8}$ in.



THE LADY FLYS

2018

Bronze mit polychromer Patina

152,4 x 152,4 x 96,5 cm

Exemplar 1/6, Auflage 6 Exemplare + 1 AP

bronze with polychrome patina

152.4 x 152.4 x 96.5 cm / 60 x 60 x 38 in.

Edition 1 of 6 + 1 A. P.



THE ROAD TO THE FOREST

2017-18

Acryl und Sand auf Leinen acrylic and sand on linen
122 x 107 cm 122 x 107 cm / 48 x 42 1/8 in.



THE EASE OF PAINTING

2018

Acryl auf Leinen acrylic on linen
122 x 107 cm 122 x 107 cm / 48 x 42 1/8 in.



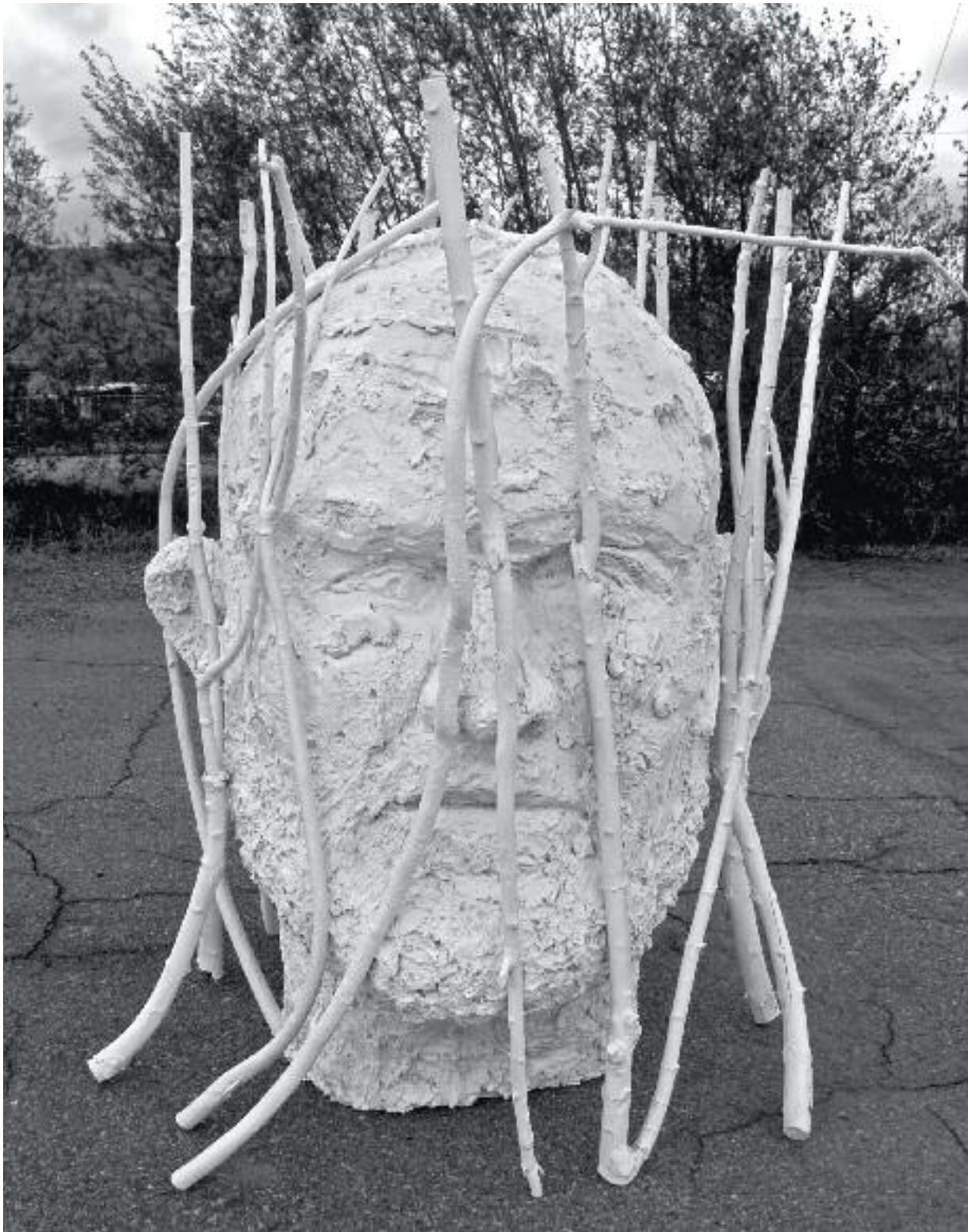
JIM'S HEAD WITH BRANCHES

2018

Bronze, weiß bemalt mit Acryl bronze and acrylic

269,2 x 203,2 x 238,8 cm 269.2 x 203.2 x 238.8 cm / 106 x 80 x 94 in.

Exemplar 1/3, Auflage 3 Exemplare + 1 AP Edition 1 of 3 + 1 A.P.



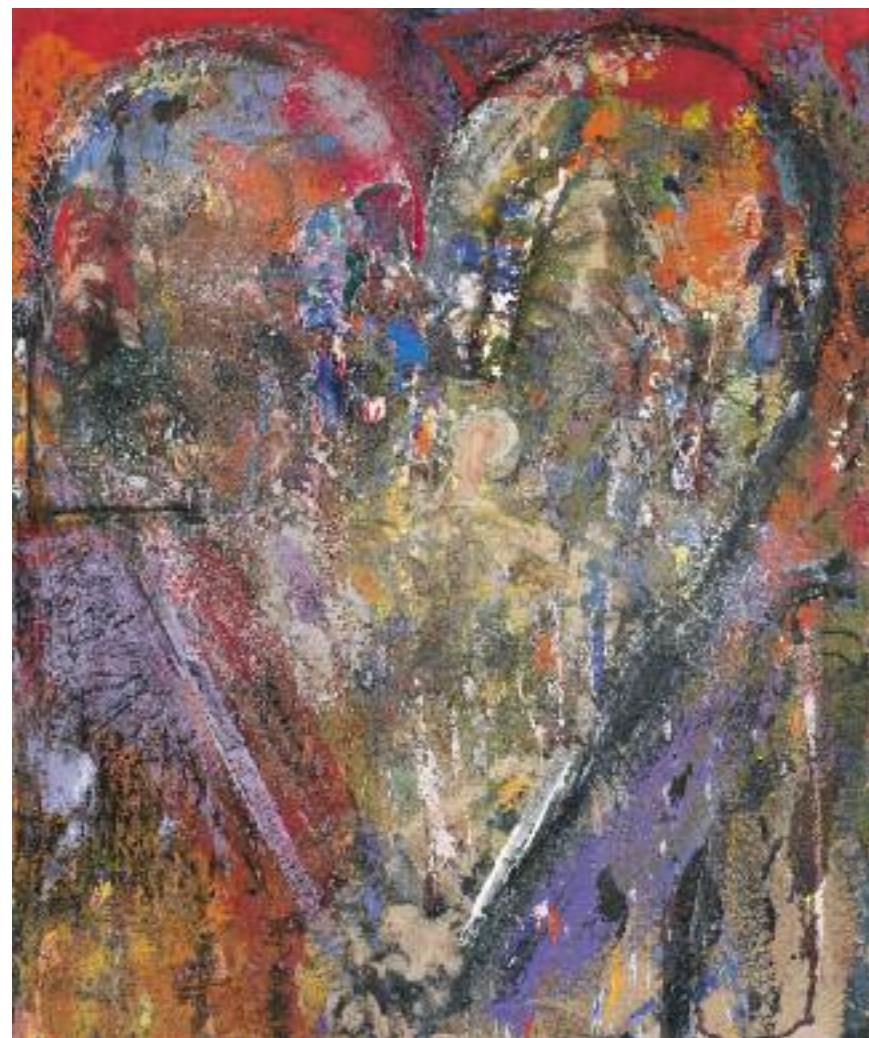


THE CHAMBER OF DOGS

2018

Acryl, Kohle und Objekte auf Holz auf Aluminiumrahmen
130,5 x 326,4 x 7 cm

acrylic, charcoal and objects on wood panel mounted on aluminium stretchers
130.5 x 326.4 x 7 cm / 51 3/8 x 128 1/2 x 2 3/4 in.



FEET AND HANDS, PAINT

2018

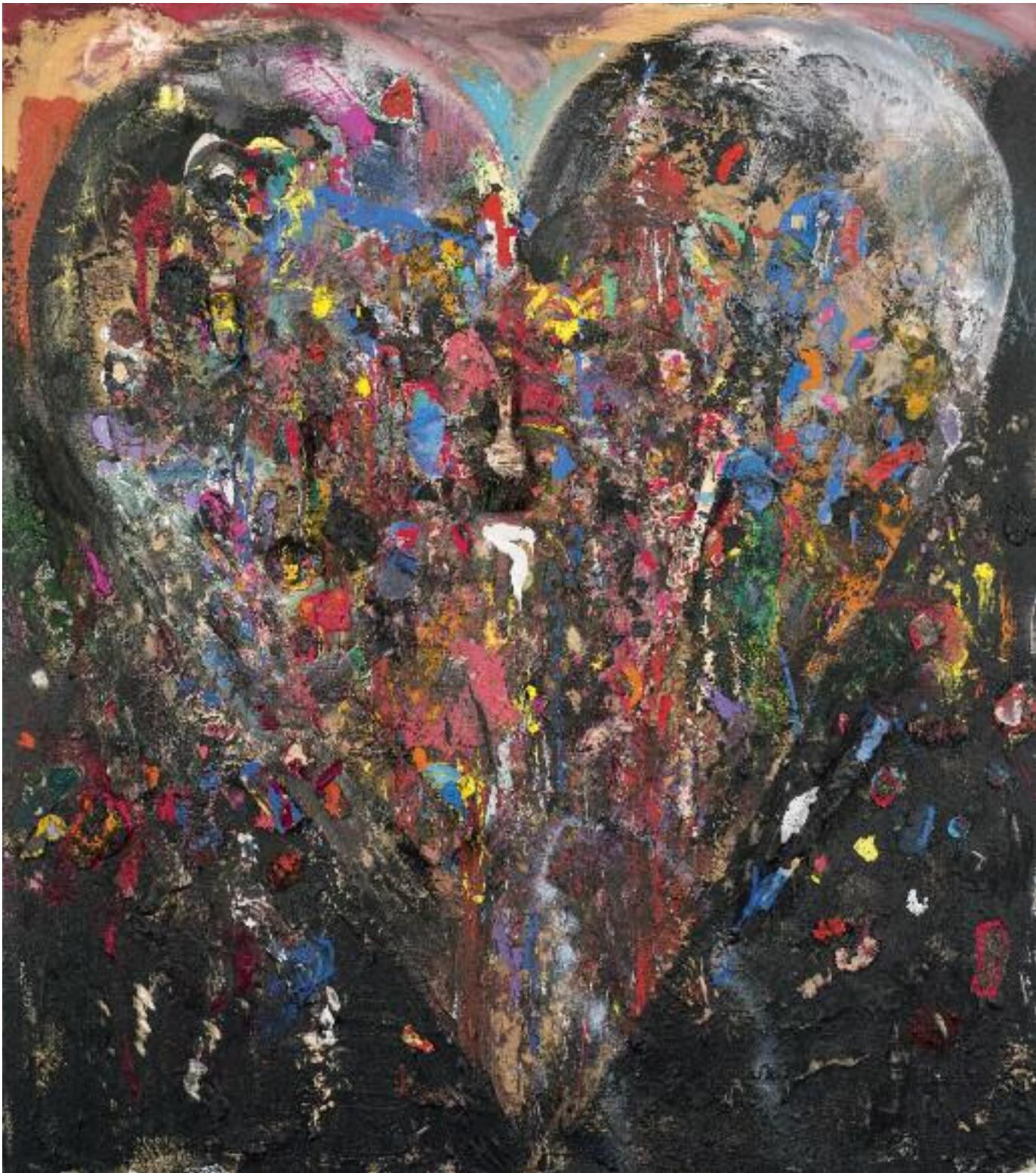
Bronze, bemalt	painted bronze
210,8 x 81,3 x 81,3 cm	210.8 x 81.3 x 81.3 cm / 83 x 32 x 32 in.
Exemplar 1/6, Auflage 6 Exemplare + 1 AP	Edition 1 of 6 + 1 A.P.



THE HEAT ON THE LAWN

2018

Acryl und Objekte auf Leinen acrylic and objects on linen
200 x 180 x 13 cm 200 x 180 x 13 cm / 78 5/8 x 70 3/4 x 5 in.



'ROMAN NIGHT' AT LA COUPOLE

2018

Acryl und Holzsplitter auf Holz auf Aluminiumrahmen

182,5 x 151,5 x 8 cm

acrylic and wood scraps on wooden panels mounted on aluminium stretchers

182,5 x 151,5 x 8 cm / 71 3/4 x 59 5/8 x 3 1/8 in.



SIRÈNE

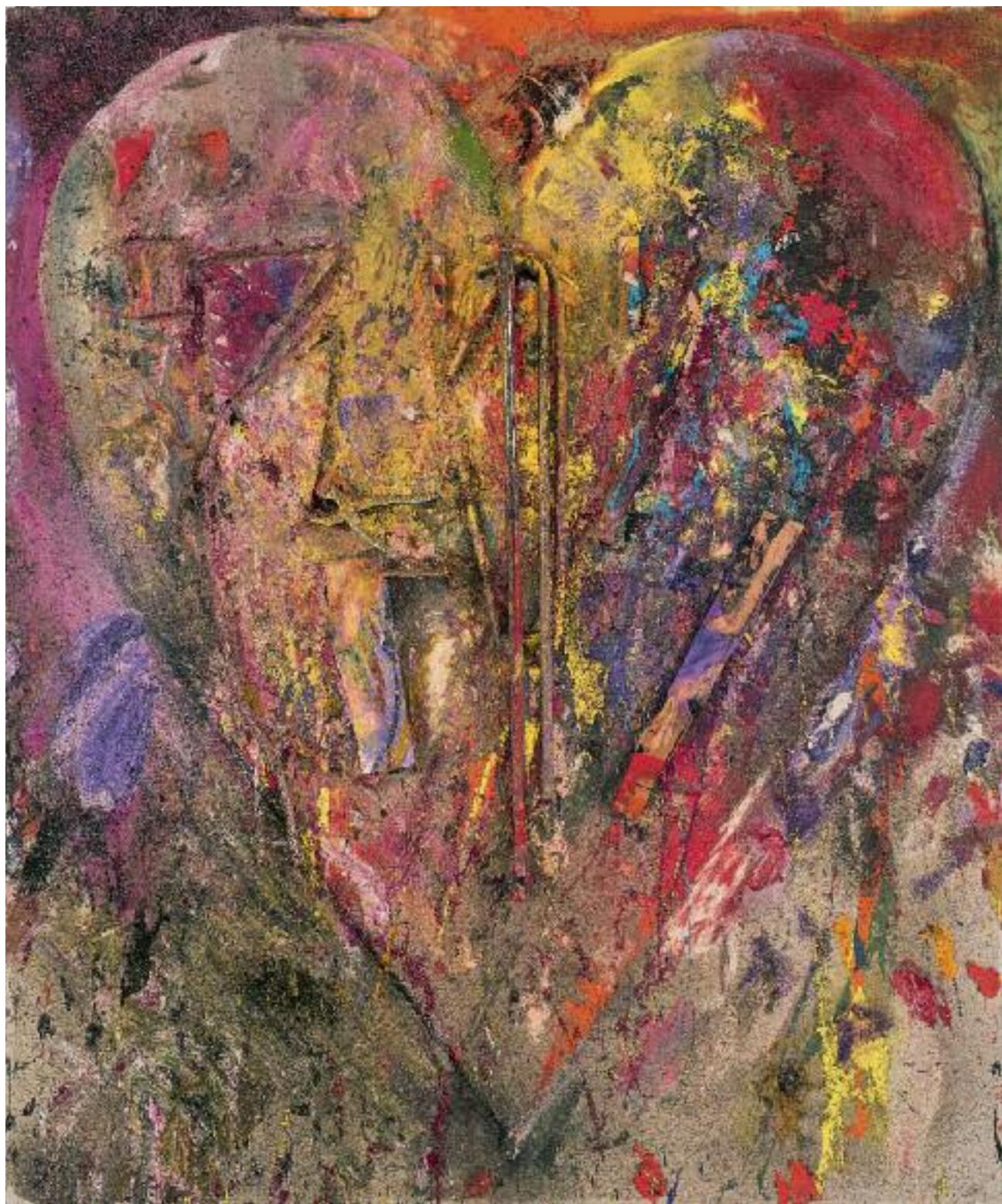
2018

Acryl, Holz und Schläuche auf Holz auf Aluminiumrahmen

182,5 x 151,5 x 14 cm

acrylic, wood and piping on wooden panel on aluminium stretchers

182.5 x 151.5 x 14 cm / 71 3/4 x 59 5/8 x 5 1/2 in.





BIOGRAPHIE

- 1935 Jim Dine wird am 16. Juni in Cincinnati, Ohio geboren.
- 1950 Dine lebt bei seinen Großeltern mütterlicherseits. Sein Großvater besitzt einen Eisenwarenladen für Holz-, Installations- und Bauwerkzeuge.
- 1955 Dine beginnt ein Studium am College of Fine Arts an der Ohio University in Athens, Ohio, sowie an der School of Fine Arts am Museum of Fine Arts in Boston.
- 1957 Er schließt sein Kunststudium an der Ohio University ab und heiratet im selben Jahr seine Kommilitonin Nancy Minto.
- 1958 Dine zieht nach New York. Zusammen mit Claes Oldenburg und Markus Ratcliff gründet er die Judson Gallery. Er trifft Allen Kaprow und Bob Whitman; zusammen werden sie zu Pionieren des Happening und der Performance.

BIOGRAPHY

- 1935 Born in Cincinnati Ohio on June 16th.
- 1950 Dine goes to live with his maternal Grandparents. His grandfather owns a hardware store, for woodworking, plumbing, and building tools.
- 1955 Dine begins studying at the college of Fine Arts at Ohio University at Athens, Ohio, and at The School of Fine Arts at the Museum of Fine Arts in Boston.
- 1957 He completes his art studies at Ohio University and that same year marries a fellow student, Nancy Minto.
- 1958 Dine moves to NY. Together with Claes Oldenberg and Markus Ratcliff he founds the Judson Gallery. He met Allen Kaprow and Bob Whitman, together they become pioneers in happenings and performance.

1960	Erste Einzelausstellung in der Ruben Gallery in New York. Dort auch Performance 'Car Crash', seine bis heute ambitionierteste Performance.	1960	First solo exhibition is held at the Ruben Gallery in NY where also he performs the 'Car Crash', his most ambitious performance to date.
1961	Er bekommt eine Ausstellung mit neuer Malerei in der Martha Jackson Gallery; dort findet auch eine Gruppenausstellung unter dem Titel 'New forms, new media' mit Claes Oldenburg, John Chamberlain und Allen Kaprow statt.	1961	He has an exhibition of new paintings at the Martha Jackson Gallery, she also makes a group show called 'New forms, new media' that includes Claes Oldenburg, John Chamberlain, and Allen Kaprow.
1962	Jasper Johns macht Jim Dine mit Tatyana Grossman von ULAE bekannt, und Dine schafft mit ihr dort seine erste Lithographie.	1962	Jasper Johns takes Jim Dine to meet Tatyana Grossman at ULAE and Dine makes his first lithograph there with her.
1964	Er nimmt an der 23. Biennale von Venedig im amerikanischen Pavillon teil.	1964	He participates in the 23d Venice Biennale in the American pavillon.
1965	Gastdozent an der Yale University und artist-in-residence am Oberlin College, Ohio; erste Museums-Einzelausstellung im Allen Memorial Art Museum.	1965	Guest lecturer at Yale University and artist-in-residence at Oberlin College, Ohio; first solo museum show at the Allen Memorial Art Museum.
1966	Er beginnt eine einjährige Dozentur an der Cornell University in New York. Er schreibt erste Gedichte und trifft den Dichter Robert Creeley.	1966	He begins a one-year teaching residency at Cornell University in New York. He writes his first poems and meets the poet, Robert Creeley.
1967	Im Sommer zieht Dine mit seiner Familie nach London und lebt dort bis zum Sommer 1971.	1967	In the summer Dine moves to London with his family and lives there until the summer of 1971.
1968	Er nimmt an der Documenta IV in Kassel teil.	1968	He participates in Documenta IV in Kassel, Germany.
1970	Das Whitney Museum of American Art in New York veranstaltet eine Retrospektive von Jim Dines Werk.	1970	The Whitney Museum of American art in New York gives Dine a retrospective.
1971	Dine kehrt mit seiner Familie in die Vereinigten Staaten zurück und lebt auf einer Farm in Putney, Vermont. Er bleibt dort bis 1985.	1971	Dine returns to the US with his family and goes to live on a farm in Putney, Vermont. He remains there until 1985.
1975	Dine trifft den bedeutenden Drucker Aldo Crommelynck in Paris und beginnt eine Zusammenarbeit.	1975	Dine meets the great etching printer Aldo Crommelynck in Paris and begins work.
1977	Er nimmt an der Documenta VI in Kassel teil.	1977	He participates in Documenta VI in Kassel, Germany.
1980	Er wird als Mitglied der Academy of Arts and Letters in New York nominiert und beginnt, jedes Jahr eine Zeitlang in London zu arbeiten, wo er ein Atelier gemietet hat.	1980	Nominated as a member of the Academy of Arts and Letters in NY and begins to work for a period of time each year in London where he rents a studio.

- | | |
|---|---|
| <p>1983 Jim Dine beginnt eine dreißig Jahre andauernde Zusammenarbeit mit der Walla Walla Washington Foundry.</p> <p>1984 – 85 Das Walker Arts Center in Minneapolis präsentiert eine Retrospektive mit dem Titel 'Jim Dine: five themes'. 1985 zieht er wieder nach New York.</p> <p>1989 Die Albertina in Wien zeigt eine Ausstellung mit Dines Werk aus der Glyptothek.</p> <p>1990 Ausstellung von Zeichnungen und klassischer Skulptur unter dem Titel 'In der Glyptothek' in der Staatlichen Antikensammlung und Glyptothek in München.</p> <p>1993 – 95 Dine lehrt an der International Summer Academy for Fine Arts in Salzburg.</p> <p>1995 Er ist Visiting Artist an der Hochschule der Künste in Berlin.</p> <p>1999 Das Solomon R. Guggenheim Museum in New York zeigt 'Jim Dine: Walking Memory 1959 – 1969'.</p> <p>2001 Seit diesem Jahr lebt der Künstler einen Teil des Jahres in Paris.</p> <p>2003 Ernennung zum Commandeur de l'Ordre des Arts et Lettres am 25. Juni.</p> <p>2004 Einzelausstellung 'Drawings by Jim Dine' in der National Gallery of Art in Washington, eine Retrospektive seines zeichnerischen Gesamtwerks.</p> <p>2005 Er heiratet die Fotografin Diana Michener. Er erwirbt eine Farm in Walla Walla, Washington, und richtet ein Atelier für Malerei und Druckgraphik ein.</p> <p>2008 Die neun Meter hohe monumentale Bronzeskulptur 'Walking to Boras' wird in Boras in Schweden eingeweiht.</p> <p>2010 Im Frederik Meijer Sculpture Garden wird eine Retrospektive von Jim Dines Skulpturen gezeigt.</p> | <p>1983 Jim Dine begins a thirty year relationship with the Walla Walla Washington foundry.</p> <p>1984 – 85 The Walker Arts Center in Minneapolis presents a full-career retrospective called 'Jim Dine: five themes'. In 1985 he moves to NYC again.</p> <p>1989 The Albertina museum in Vienna presents a solo exhibition of Dine's work from the Glyptothek.</p> <p>1990 Exhibition of drawings of classical sculpture, 'In der Glyptothek', Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Munich.</p> <p>1993 – 95 Dine teaches at the Salzburg international Summer academy for Fine Arts.</p> <p>1995 He is a visiting artist in Berlin at the Hochschule der Künste.</p> <p>1999 'Jim Dine: Walking memory 1959-1969', exhibition at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York.</p> <p>Since 2001 the artist has lived a part of the year in Paris, France.</p> <p>2003 Named Commandeur de l'Ordre des Arts et Lettres, June 25th, 2003.</p> <p>2004 Solo exhibition 'Drawings by Jim Dine' is presented at the National Gallery of Art in Washington DC, it is a retrospective of his life as a draftsman up to that time.</p> <p>2005 He marries the photographer Diana Michener. He purchases a farm in Walla Walla, WA and sets up a painting and printing studio.</p> <p>2008 The 9 meter monumental bronze 'Walking to Boras' is inaugurated in Boras, Sweden.</p> <p>2010 A retrospective of Jim Dine's sculpture is presented at the Frederik Meijer Sculpture Garden.</p> |
|---|---|

2013	Der über neun Meter hohe 'Busan Pinocchio' wird in Busan, Korea eingeweiht.	2013	The 9.3 meter high 'Busan Pinocchio' is inaugurated in Busan, Korea.
2015	Dines gesammelte Dichtung wird unter dem Titel 'poems to work on' bei Cuneiform Press veröffentlicht.	2015	Dine's collected poems, called 'poems to work on' is published by Cuneiform Press.
2016	Das British Museum widmet Jim Dines Karriere als Druckgraphiker eine Ausstellung. Er veranstaltet eine Performance mit der Lesung seiner Gedichte in der Poetry Foundation in Chicago.	2016	The British Museum honors Jim Dine's career as a printmaker with an exhibition. He does a performance at the Poetry Foundation in Chicago reading his poems.
2017	Die Auftragsarbeit für The Chazen Museum of Art an der University of Wisconsin in Madison wird eingeweiht. Jim Dines Ausstellung 'The muse and seven black paintings' begleitet die Installation des langen Gedichtes 'The Flowering Sheets', erstmals gezeigt im Getty Museum in Malibu und in der Accademia di San Luca in Rom. Dine schenkt 250 Graphiken an die National Gallery of Art in Melbourne, die zum Dank für diese Schenkung eine Ausstellung zeigen.	2017	The commission from The Chazen Museum of Art at the University of Wisconsin, Madison is inaugurated. Jim Dine's show, 'The muse and seven black paintings' accompanies the installation of the long poem 'The Flowering sheets', shown at the first time at the Getty Museum in Malibu, CA, at the Academy San Luca, Rome. Dine makes a gift of 250 prints to the National Gallery of Art in Melbourne and they honor this gift with an exhibition and a catalog.
2018	Jim Dine eröffnet seine Ausstellung im Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou in Paris. Die Ausstellung feiert die Schenkung von 28 frühen Arbeiten an das französische Museum	2018	Jim Dine inauguates his exhibition at the Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou in Paris, France. Exhibition to celebrate his donation of 28 historical works to this French institution.



AUSSTELLUNGEN (AUSWAHL – Einzelausstellungen in Museen)

EXHIBITIONS (SELECTED – Solo Museum Exhibitions)

- 2018 Centre Pompidou, Paris 2018. Jim Dine, Paris Reconnaissance.
- 2017 National Gallery of Victoria, Melbourne 2017. Jim Dine: A Life in Print.
- 2016 Albertina, Wien 2016. I Never Look Away. Jim Dine, Self-Portraits.
Antikenmuseum, Basel 2016. Jim Dine: Muscle and Salt.
- 2015 Chazen Museum of Art, University of Wisconsin, Madison 2015. I Knew Him, Jim Dine.
Museum Folkwang, Essen 2015/16. Jim Dine: About the love of printing.
- 2012 Long Beach Museum of Art, Long Beach 2012/2013. Jim Dine: Prints.
- 2011 The Pierpont Morgan Library & Museum, New York 2011. Jim Dine: The Glyptotek Drawings.
Nagoya/Boston Museum of Fine Arts, Nagoya 2011. Jim Dine: Theme and Variation: A Half Century of Printmaking.
- 2009 Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln 2008; The National Museum of Photography, Copenhagen 2009; Abecita Corsettfabrik Konstmuseum, Borås 2009. This Is How I Remember, Now;
Portraits, Photographs by Jim Dine.
- 2008 J. Paul Getty Museum at the Getty Villa, Pacific Palisades 2008/2009. Jim Dine: Poet Singing (The Flowering Sheets).
Museum Liner, Appenzell 2008. Jim Dine: Hot Dream – 52 Books.
- 2007 Musée des Beaux-Arts de Caen, Caen 2007. L’Odyssée de Jim Dine. Estampes 1985-2006.
- 2005 Allen Memorial Art Museum, Oberlin 2005. Jim Dine, Some Drawings.
- 2004 National Gallery of Art, Washington, D.C. 2004. Drawings of Jim Dine. Museum of Art, Washington State University, Pullman 2004. Extending The Artist’s Hand: Contemporary Sculpture From The Walla Walla Foundry.
- 2003 Davidson Art Center, Middletown; Maison européenne de la photographie, Paris 2003.
Jim Dine: The Photographs, So far.
- 1999 Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1999. Jim Dine: Walking Memory 1959–1969.
- 1998 Maison Européenne de la Photographie, Paris 1998. Jim Dine - Photographies Recentes.
- 1997 Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst, Salzburg 1997.
Me and Zein: Etchings and woodcuts 1987-1996.
- 1996 The Savannah College of Art and Design, Savannah 1996. Jim Dine: The Iconic Object.
Davison Arts Center, Wesleyan University, Middleton 1996. Jim Dine’s Raven on White Paper.
- 1994 Detroit Institute of Arts, Detroit 1994. Dine in Detroit: Prints from Local Collections.
Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 1994. Jim Dine: Untersberg 1993–1994.
Kunstverein Ludwigsburg, Ludwigsburg 1994. Jim Dine: Walldrawing.

- 1993 Skirball Museum, Cincinnati 1993. Cincinnati ReCollects: Jim Dine.
Madison Art Center, New York 1993. Jim Dine: Drawing from the Glyptothek.
Borås Konstmuseum, Borås 1993/1994; Ludwig Museum, Budapest 1994; Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nizza
- 1994/1995. Jim Dine: Paintings, Drawings, Sculpture 1973–1993.
- 1990 Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München; Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen 1990. Jim Dine in der Glyptothek.
- 1988 Galleria d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Venedig 1988. Jim Dine.
Albertina, Wien 1988. Jim Dine: Youth and the Maiden and Related Works.
- 1987 Contemporary Arts Center, Cincinnati 1987/1988. Jim Dine: Drawings 1973–1987.
American Center, Paris 1987. Jim Dine: Chez Aldo Crommelynck: Gravures.
- 1984 The Walker Art Center, Minneapolis 1984. Jim Dine: Five Themes.
- 1983 Long Beach University Art Museum, Long Beach 1983. Centric 8, Jim Dine: Apocalypse, The Revelation of Saint John the Divine.
Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1983. Jim Dine in Los Angeles.
The Art Institute of Chicago, Chicago 1983. Nancy Outside in July: Etchings by Jim Dine.
- 1979 The Art Museum and Galleries, California State University, Long Beach 1979.
Jim Dine: Figure Drawings 1975–1979.
- 1978 The Museum of Modern Art, New York 1978. Jim Dine's Etchings.
- 1977 Williams College, Williamstown 1977. Jim Dine: Prints 1970–1977.
- 1976 Siaca Artigrafiche, Cento 1976. Jim Dine: Comune di Ferrara.
- 1975 Centre d'Arts Plastiques Contemporains de Bordeaux, Bordeaux 1975. Jim Dine.
- 1974 La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla 1974. Jim Dine: The Summers Collection.
- 1973 Cincinnati Art Museum, Cincinnati 1973. Dine/ Kitaj: A Two Man Exhibition at the Cincinnati Art Museum.
- 1971 Nationalgalerie, Berlin; Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden; Kunsthalle Bern, Bern 1971.
Jim Dine: Aquarelle, Objekte.
L'Arco Studio Internazionale d'Arte Grafica, Rom 1971. Jim Dine.
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1971. Jim Dine; Schilderijen, Aquarellen, Objecten en het Complet Graphische Oeuvre.
- 1970 Whitney Museum of American Art, New York 1970. Jim Dine.
Kestner-Gesellschaft, Hannover 1970. Jim Dine.
Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1970. Jim Dine: Projects de decors et costumes pour, A Midsummer Night's Dream, The Picture of Dorian Gray.
- 1969 Kunstverein München, München 1969; Kunsthalle Nürnberg am Marientor, Nürnberg 1969/1970. Jim Dine.
- 1968 The Museum of Modern Art, New York 1968. Jim Dine: Designs for 'A Midsummer Night's Dream'.
- 1967 Art Gallery of Ontario, Toronto 1967. Painting/Sculpture: Dine, Oldenburg, Segal.
Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca 1967. Nancy and I at Ithaca: Jim Dine.
- 1966 Stedelijk Museum, Amsterdam 1966. Jim Dine, Tekeningen.



ÖFFENTLICHE SAMMLUNGEN (AUSWAHL – Werke in bedeutenden Museen)
PUBLIC COLLECTIONS (SELECTION – Works in important museum collections)

Amsterdam, Stedelijk Museum
Baltimore, The Baltimore Museum of Art
Boston, Museum of Fine Arts
Buffalo, Albright-Knox Art Gallery
Cambridge, Fogg Art Museum, Harvard University
Chicago, The Art Institute of Chicago
Dallas, Dallas Museum of Art
Essen, Museum Folkwang
Frankfurt am Main, Museum für Moderne Kunst
Frankfurt am Main, Städel Museum
Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art
Jerusalem, The Israel Museum
Köln, Museum Ludwig
Lissabon, Museu Berardo
London, Tate Gallery
London, The British Museum
Minneapolis, Walker Art Center
New Haven, Yale University Art Gallery
New York, Museum of Modern Art
New York, Solomon R. Guggenheim Museum
New York, The Brooklyn Museum
New York, Whitney Museum of American Art
Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou
Perth, Western Australian Museum
San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art
Tokyo, Tokyo Metropolitan Art Museum
Toronto, Art Gallery of Ontario
Washington D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution
New York, The Metropolitan Museum of Art
Washington D.C., National Collection of Fine Arts
Washington, D.C., National Gallery of Art

BIBLIOGRAPHIE (AUSWAHL)

BIBLIOGRAPHY (SELECTION)

Schriften des Künstlers / Artist's writings

- Dine, Jim. Jewish Fate. Göttingen, forthcoming.
- Dine, Jim. La Coupole et autres Poèmes.
Translated by Vincent Broqua, Olivier
Brossard, Abigail Lang and Béatrice Trotignon.
Nantes 2017.
- Dine, Jim. My Letter to the Troops. Göttingen,
forthcoming.
- Dine, Jim. Nantes. Translated by Vincent Broqua.
Nantes, 2017.
- Dine, Jim. Poems To Work On: The Collected
Poems of Jim Dine. Edited by Vincent Katz.
Victoria 2015
- Dine, Jim. My Tools. Göttingen 2014.
- Dine, Jim. Jim Dine: A Printmaker's Document.
Göttingen 2013.
- Dine, Jim. Jim Dine: Donkey in the Sea Before Us.
Göttingen 2013.
- Dine, Jim. Boy in the World (A Memoir).
Göttingen 2009.
- Jim Dine: Hot Dream (artist's book). 52 vols.
Göttingen 2008.
- Michener, Diana and Nature Morte Gallery.
Jim Dine: 3 Poems. Göttingen; New York 2006.
- Dine, Jim. Jim Dine: Entrada drive. Göttingen 2005.
- Dine, Jim. This Goofy Life of Constant Mourning.
Göttingen 2004.
- Dine, Jim. Birds. Göttingen; London 2001.
- Dine, Jim. Gedichte und Zeichnungen.
Frankfurt am Main 1971.
- Padgett, Ron, and Jim Dine. The Adventures of
Mr. and Mrs. Jim and Ron.
Cape Goliard Press 1970.
- Welcome Home Lovebirds: Poems & Drawings by
Jim Dine. London 1969.
- Friedlander, Lee, and Jim Dine. Work from the Same
House. London 1969.

Monographien / Monographs

- Ackley, Clifford S., Patrick Murphy, Nagoya
Bosuton Bijutsukan. Jim Dine Printmaker: Leaving
My Tracks. Boston 2012.
- Dine, Jim. Jim Dine: Sculpture. Interview by Joseph
Becherer. Göttingen 2010.
- Dine, Jim. Talking About Aldo. Interview by Marco
Livingstone. London 2008.
- Conrath-Scholl, Gabriele; Lange, Susanne. This is
how I remember, now. Portraits. Photographs by
Jim Dine. Göttingen 2008.
- Joubert, Caroline. L'Odyssée de Jim Dine: Estampes
1985–2006. Göttingen 2007.
- Carpenter, Elizabeth. Jim Dine Prints 1985–2000:
A Catalogue Raisonné. Minneapolis 2002.
- Creeley, Robert and Jim Dine. Pictures.
Albuquerque 2001.
- Livingstone, Marco. Jim Dine: The Alchemy of
Images. Text by the artist. New York 1998
- Feinberg, Jean E. Jim Dine. New York, London,
Paris 1995.
- Jim Dine: Flowers and Plants. Text by Marco N.
Livingstone. New York 1994.
- Glenn, Constance W. Jim Dine Drawings.
New York 1985.
- Jim Dine: Painting What One Is. Text by David
Shapiro. New York 1981.
- Glenn, Constance W. Jim Dine, Figure Drawings
1975–1979. New York 1979.



« Le sujet est la peinture elle-même »

LES CŒURS DE MONTROUGE

ANNALISA RIMMAUDO

C'était la première fois que je me rendais dans l'atelier de Montrouge où Jim Dine m'avait conviée pour étudier la dernière série de peintures sur laquelle il travaille depuis l'automne dernier. Mon regard essayait de se poser sur les pièces, immergées dans un vaste espace constellé d'objets divers, de tubes de couleurs et de pinceaux, d'éléments de plomberie, d'habits de rechange, un espace où tout participe à l'œuvre. Le sol, en particulier, était jonché des traces des gestes accomplis, des rectifications, des restes de ce qui n'avait pas trouvé place sur la toile. Non seulement chaque pièce, composée autour de la forme du cœur, se fondait dans son environnement, mais cette forme même se dissolvait dans la matière picturale, se rendant parfois à peine lisible.

Depuis une dizaine d'années Jim Dine a renoué avec son héritage pictural et, dans ses *concrete paintings*, réalisées avec un mélange de résine et de sable, il affiche une référence explicite à l'expressionnisme abstrait par lequel il a été initié à la peinture. Il travaille la forme et la couleur et se concentre sur leur relation afin d'assurer l'équilibre qui détermine la structure globale de l'œuvre. Il vise à la reconnaissance d'une représentativité propre au médium et se focalise sur une image qui dépasse et annule ses propres qualités dénotatives.

Dans un entretien daté de 2012¹, Jim Dine déclare même de ne plus avoir besoin d'une forme

reconnaissable, et se dit prêt à abandonner les icônes qui ont tant marqué son travail comme les Vénus, les peignoirs ou les cœurs.

Au premier abord donc, cette nouvelle série de quinze œuvres, construites autour du cœur, semble contredire sa déclaration. En réalité, Dine a souvent fait usage d'une figuration abstraite et ce depuis les années 1970. C'est d'ailleurs à cette époque qu'il réalise une série de neuf peintures de format identique (182x182 cm.), *Putney Winter Heart*, toutes caractérisées par la présence d'un cœur occupant la toile de haut en bas. Cette forme réitérée fonctionne telle une structure à laquelle l'artiste fait appel pour suspendre, épinglez des objets, tracer des mots, en lien avec sa quotidienneté et en écho à sa condition intime. Il s'agit donc d'un contour ayant pour fonction de délimiter un espace destiné à préserver des moments clés de son existence.

Recourir à des images stéréotypées comme le cœur et plus tard la Vénus, permet à Jim Dine de traiter librement le geste pictural en se dégageant des questions du sujet et des contraintes de composition. Ces formes, pourtant identifiables, deviennent, dans leurs déclinaisons obsessionnelles, aussi abstraites que d'autres formes non identifiables, grâce à leur statut d'icônes. Comme les Vénus, infiniment clonées, perdent leur identité devenant une charpente propice à des variations ;

comme les peignoirs des années 1980 se transforment en un champ favorable à de nombreux exercices stylistiques ; ainsi les coeurs, dans leur répétition, estompent leur caractère symbolique, et quittent leur contexte d'usage pour évoluer vers une forme abstraite, toujours la même, jamais la même.

Déjà avec la série des autoportraits datée de 2017, Dine, par des pratiques d'addition et de soustraction, brouille son image la transformant en une vision éphémère. Son contour est sans cesse effacé et retravaillé jusqu'à ce qu'il perde toute valeur représentative et qu'il assume une consistance exclusivement matérielle. Il réalise ainsi l'inversion entre les propriétés de l'abstraction et celles de la figuration et produit, comme il le dit, une « abstraction réaliste»².

Mélangeant peinture abstraite et figurative, Jim Dine, comme certains artistes qu'il admire tant, De Kooning par exemple, reconsidère les fonctions plastiques et imitatives. De Kooning montre à plusieurs reprises, dans ses travaux et dans ses écrits, qu'en fin de compte toute peinture n'est qu'une abstraction figurative³. D'autre part, Pollock a souvent travaillé passant de la figuration à l'abstraction, bâtiissant une relation fondée sur une exclusion mutuelle⁴. A ce propos il a déclaré à plusieurs reprises: « Quand je peins, je ne suis pas conscient de ce que je fais. Ce n'est qu'après une période de familiarisation que je le vois. Je n'ai pas peur de faire des changements, de détruire les images. Parce que la peinture a sa propre vie»⁵.

Un cœur occupant l'espace du haut en bas pourrait rappeler les Cœurs Volants avec lesquels Marcel Duchamp illustre en 1936 la couverture d'un numéro des Cahiers d'art⁶ consacré à l'objet. L'usage d'une couleur saturée dans ce collage de trois coeurs superposés lui permet de créer une « réaction optique vibratoire »⁷ et d'en annuler toute forme et volume, en en faisant un non- objet. Les

Cœurs Volants indiquent, comme Duchamp lui-même l'énonce, « une expérience optique », « un jeu sur la rétine »⁸.

Cette forme symbolique a été l'un des motifs les plus utilisés par Jim Dine tout au long de sa carrière à commencer par la mise en scène de *A Midsummer Night's Dream* en 1966⁹. L'artiste l'a ensuite explorée dans la gravure, la sculpture et la peinture. Il a été frappé par ce signe, vers la fin des années 1950 début 1960, lorsqu'il l'a vu dans une peinture de Norman Kanter exposée dans l'une des galeries de la 10th street¹⁰. Cette image est restée enfouie jusqu'à la réalisation d'un grand objet suspendu, rouge, rembourré, en forme de cœur sur lequel Puck se balance. Toujours simple et stylisé, l'emblème du Valentine's Day est lié à ses souvenirs d'enfance, au geste du cut out. S'il a été maintes fois dessiné et gravé, il a été sculpté plus rarement, d'abord en bois et paille (*Nancy and I at Ithaca (Straw Heart)*)¹¹, puis en fil de fer pour *Five Chicken*

1 « Speaking About the Here and Now, Jim Dine and Ruth Fine in Conversation, Walla Walla, Washington State, August 2012 » dans Jim Dine, cat. de l'exposition à New York, Pace Gallery, 22 février-23 mars 2013, p. 56.

2 Ibidem

3 Willem De Kooning, *Ecrits et propos*, Paris, Ensba, 1992 / New York, Ars, 1992. Première édition, *Collected Writings of Willem De Kooning*, Madras, New York, Hanuman Books, 1988.

4 Nina Zimmer, « The Gradual Veiling of the Figure : Works from 1942 to 1947 », *The Figurative Pollock*, cat. de l'expo au Kunstmuseum de Bâle, 2 oct. 2016-22 janv. 2017, Munich, Londres, New York, Prestel, p. 151-155.

5 Jackson Pollock dans *Possibilities*, vol. 1, n. 1, hiver 1947-1948, p. 79 : «When I'm painting, I'm not aware of what I'm doing. It's only after a get acquainted period that I see what I've been about. I've no fears about making changes, destroying the images. Because the painting has a life its own.»

6 *Cahiers d'art*, Vol. XI, n. 1-2, 1936.

7 Qui d'ailleurs lui vaudra le titre de première œuvre cinétique.

8 Sidney Janis, entretien enregistré avec Duchamp et cité dans Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp : l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999, p. 128.

9 Jim Dine avait dessiné la scénographie et les costumes pour cette pièce mise en scène au San Francisco Actor's Workshop en mars 1966 et par la suite au Playhouse de Pittsburgh et au Théâtre de lys à New York.

10 Probablement Area Gallery.

11 Initialement réalisée en acier en 1966, lors de la réalisation de l'environnement *Nancy and I at Ithaca*, l'œuvre a ensuite été recouverte de paille en 1969 lors d'une exposition chez Ileana Sonnabend à Paris. L'œuvre actuelle est composée de paille, acier, résine, colle. (Coll. Centre Pompidou, Paris/Musée national d'art moderne/Création industrielle. Don de l'artiste en 2017).

Wire Hearts (For James Peto)¹², et peint seulement à partir de 1970. Il devient alors le réceptacle de nombreux objets.

Dans cette nouvelle série qui fait écho à celle réalisée à Putney durant l'hiver 1971, Jim Dine place la silhouette du cœur au centre de la toile. A nouveau il compose à partir de cette forme à laquelle il accroche et associe d'autres objets. Il confie encore à ce périmètre des éléments, les intégrant cette fois-ci dans un magma vertigineux, car, à la différence de la précédente série, une masse picturale chaotique embrasse la surface. Cerné et empli de formes abstraites, le cœur perd ses limites spatiales jusqu'à s'identifier à la globalité du plan. Autrefois lieu de la mémoire, il se transcende devenant un non-lieu.

Composée de toiles et panneaux de bois peints, de taille différente, tantôt carrés, tantôt rectangulaires, cette nouvelle série est réalisée avec un mélange de sable, résine et acrylique recouvrant la surface de façon non homogène pour donner corps à des strates épaisses mais aussi à des zones inexplorées, désertes. Malgré cela, chaque pièce laisse une impression de all-over. Des dégoulinures, des brushstrokes, des drippings, des couleurs pressées directement du tube, des coups de spatule, des entailles indiquent la gestualité d'une peinture active et révèlent l'urgence et la rapidité de l'exécution. La peinture est abondante, chaque trace, gonflée de couleur, donne lieu à des paysages, déployés entre des montagnes et des sillons.

Les objets introduits sont souvent ceux qui se trouvent au sol dans l'atelier : des pinceaux mais aussi des tuyaux en cuivre, des tenailles, des éléments de plomberie, des câbles électriques, des manches de meuleuses, des torchons, des outils de cuisine et beaucoup de gravats noir brillant, appelés « graines de caviar ». Se camouflant dans la composition, ils ne sont plus distingués en tant

qu'objets comme pour la série Putney Winter Heart, mais participent d'une grande fusion de matière, gravitant dans une galaxie de fragments.

Cette série est aussi nourrie des pratiques que l'artiste a menées ces dernières décennies et en particulier le façonnage à la tronçonneuse, ou à la meuleuse¹³. Plusieurs panneaux sont écorchés par une lame retirant un niveau d'épaisseur à la disparité déjà existante.

L'expérience récente auprès de Steindruck, son imprimeur autrichien, a particulièrement affecté sa manière de peindre. Réaliser des gravures avec vingt-huit blocs de bois différents, dans une superposition constante de couches, a profondément modifié sa relation à la peinture au point que Jim Dine affirme de ne plus être contraint par le plan¹⁴.

Par ailleurs, cette nouvelle série s'enrichit également de l'expérience plastique que l'artiste développe durant les années 1970 et 1980 et qui le conduit à reproduire, d'après modèle, les œuvres de l'antiquité, à redécouvrir l'histoire de l'art et en reparcourir les formes qui l'ont caractérisée au cours des siècles. Elle est influencée par une sorte d'expressionnisme romantique, terme que l'artiste aime utiliser pour définir sa pratique à partir des œuvres des années 1980, ayant pour sujet des oiseaux ou des forêts. Les enchevêtements des branches trouvent par exemple résonance dans les lignes nouées, les arabesques entourant le cœur dans *There is Screams from the Grapefields*. Cette œuvre est peinte sur un tableau qui représentait des figures humaines et des objets, esquissés par des taches colorées et dont le titre était Jawlensky, en référence au peintre expressionniste russe¹⁵. Des résidus de l'ancienne œuvre, retournée et repeinte, sont encore visibles et notamment dans une sorte de jambe cylindrique située à la gauche du cœur, ainsi que dans les bandes colorées vertes et bleues et

dans les volutes linéaires. Le cœur qui couvre désormais la surface, moins stylisé que les autres, garde la trace figurative et semble presque adopter une morphologie humaine.

Jim Dine peint souvent sur des œuvres existantes, il intervient inlassablement sur son travail. La chronologie de la réalisation des pièces de cette série est d'ailleurs confuse car, si l'artiste a commencé à peindre dans un certain ordre, il a par la suite été amené à revenir sur les œuvres en affectant leur succession. Dine rajoute constamment des éléments durant et après le processus de création pendant lequel, une fois la toile préparée avec du sable et de la résine, il travaille en additionnant les matières, en posant et en retirant les objets, l'acrylique permettant toute sorte de correction.

Si les premières œuvres de la série sont sur toile, un support qui était à disposition à l'atelier, l'artiste décide ensuite, non seulement de varier les formats, mais aussi de travailler sur des panneaux de bois, plus pratiques pour fixer les objets.

Malgré leur cohérence, quatre groupes d'œuvres peuvent être isolés : l'un regroupant les pièces dans lesquelles des objets occupent l'axe du cœur ; un deuxième composé des petits formats ; un troisième caractérisé par un triptyque ; un dernier réunissant les œuvres où le cœur fusionne dans une sorte de magma abstrait.

Dans le premier ensemble, des objets divers, surtout des outils, si chers à Dine, trouvent leur place et fonction au centre du cœur dont le contour, assez bien distinct, touche les bords de la toile, comme dans la série Puntney Winter Heart.

Sous un sédiment de pigment noir couvrant The Arteries, with Messages, plusieurs bûches de bois supportent un étai serrant un tube qui, dirigé vers le

spectateur, évoque une carabine. La poussière charbonneuse très dense, presque précipitée du haut, se raréfie vers le bas de la toile où la couleur est quasi fluide. L'aspect fuligineux, uni à la présence de multiples blocs de gravât noir, nous transporte vers des paysages volcaniques imprégnés de lave.

De nombreux ustensiles de bricolage figurent dans l'œuvre titrée Sirène, à commencer par des tubes en cuivre courbés qui, accrochés à une longue clé de serrage évoquant une poignée, articulent le positionnement d'autres instruments, parmi lesquels un flexible de douche et une pince à œillets. Tels des outils picturaux, ils accompagnent le mouvement de la peinture et contribuent à sa consistance. Par ses tonalités roses, jaunes et violettes, intensifiées par la brillance du cuivre, l'œuvre dégage une harmonie lumineuse.

Le manche d'une meuleuse est positionné au centre du cœur dans Mirror the Cleft. Fiché dans l'axe, il devient la cheville autour de laquelle pivotent les

12 Une grande installation datée 1969 où figurent des cœurs en fil de fer. L'œuvre, conservée au Allen Art Museum at Oberlin College, a été présentée en 1999 lors de l'exposition « Jim Dine. Walking Memory, 1959-1999 », New York, Guggenheim Museum, 1999.

13 Son usage est particulièrement visible dans les Vénus sculptées en bois à la tronçonneuse à partir de 1983.

14 Jim Dine, in "Happy in Montrouge/ Heureux in Montrouge. Conversation with/avec Guy Boyer", cat. de l'exposition Jim Dine Montrouge Paintings, Galerie Templon, Paris, 4 novembre-23 décembre 2017, p. 13.

15 Ce tableau faisait partie d'une série d'œuvres réalisées en 2017 autour de l'autoportrait et la référence à Jawlensky est peut être liée au fait que l'artiste russe a peint une série d'autoprotraits stylisés composés de blocs de couleurs.

autres éléments. La diagonale, dessinée sur l'aile gauche du cœur par un bâton planté d'un clou, interrompt ce mouvement. Lui répond à droite une grande tache rouge sanglante. Les autres objets se cachent sous la pluie du dripping qui les recouvre. Déjà dans une série d'œuvres réalisées au début des années 2000, parmi lesquelles figure Drunk and Sober¹⁶, les instruments étaient ensevelis sous un jet de peinture, participant, par leur linéarité, à la structure de l'œuvre. Ici les objets deviennent toujours plus picturaux, ils s'ajustent à l'épaisseur générale et suivent l'articulation des autres formes. Ainsi dans *My Mother Under Her Bed*, le câble noir qui passe entre deux morceaux de bois soutenant, l'un un tube en cuivre courbé et l'autre un crochet avec un flexible, un robinet et un os, dessine un trait qui fait écho aux lignes peintes. Il accentue la verticalité de l'œuvre, tout comme les traînées de couleur orangée qui vibrent comme des rubans déployés. Ces mouvements coopèrent pour contrebalancer une certaine raideur du fonds.

Egalement dans *About My Wakefulness*, des tubes en cuivre occupent le centre en guise de traits, alors que une petite planche se confond dans la forme et dans l'épaisseur de l'acrylique pressé du tube directement sur le support; dans *Primarily Blue*, parmi les outils étouffés sous les couches de peinture, un bout de bois accompagne élégamment la courbe du cœur ; au centre de *She Is Called Her* un manche portant à ses deux extrémités une pelle et une hache, traverse le cœur de haut en bas et, tout en accompagnant parfaitement le geste pictural, il en adopte les couleurs pour s'effacer.

Les outils présents dans *Alchool and These Mysterys* ainsi que dans *Apenzell, Blue Enamel* sont rangés en ligne, comme parfois l'artiste les a représenté dans les gravures et peintures des années 1970. Ils perdent la fonctionnalité métrique qu'ils avaient auparavant pour s'amalgamer dans la matière picturale. La spatule

d'imprimeur incrustée de jaune, suspendue à un crochet dans *Alchool and These Mysterys*, devient une tache. Les objets alignés à sa gauche et à sa droite, entre autres des morceaux de bois, un marteau, un flexible de douche, des pinceaux, épousent la matière qui les entoure.

D'un format plus petit (122 x 107 cm.), les pièces du deuxième groupe, tout en ayant une texture épaisse, témoignent d'une gestualité ample et débridée. D'une grande liberté expressive, ces œuvres laissent libre cours à une gestualité riche des divers héritages, en particulier *Cobra* et l'Expressionnisme abstrait. La composition chromatique très personnelle est dictée par une impulsivité impérieuse. Dans *The Road to the Forest*, les couleurs sombres et pâteuses s'étirent comme des traces dans la boue, des taches vertes recouvrent parfois une route fangeuse sur laquelle un tube de couleur et un papier sont embourbés.

Réalisées en partie dans son atelier de Göttingen, qui est infiniment plus petit que celui de Montrouge, ces pièces, aux dimensions réduites, plus maniables, permettent à l'artiste une souplesse d'exécution. Le format apprête les œuvres de ce deuxième groupe aux pages d'un album où l'artiste réitère sans cesse une forme pour la différencier grâce à des variations d'expansion de couleurs. La peinture, déversée dans son épaisse matérialité est elle-même un objet. Du reste, aucun outil ne traverse la fluidité gestuelle de *The Ease of Painting*, une œuvre qui défend, comme son titre l'indique, la franchise du signe, la souplesse d'attitude.

Le triptyque *The Chamber of Dogs* est le seul polyptyque de l'ensemble, constitué d'ailleurs d'éléments plus petits (environ 103x108 cm.).

L'artiste y conserve la lecture symbolique propre au polyptyque et à son origine dans l'art sacré, et en amplifie la fonction hypnotique à travers la

répétition constante. Trois coeurs défilent en une cadence rythmique sur trois panneaux en bois peints à l'acrylique et enrichis d'objets divers comme un tire-bouchon, un marteau, un manche d'outil et des copeaux. La peinture couvre de façon inégale la surface, des couches denses succèdent à des vides, à des zones où le support est écorché par une meuleuse. La couleur éclate : des roses, des violets et du rouge corail dominent dans le premier élément : du vert, du noir dans le second ; du violet, du rouge et de l'orange dans le troisième. La peinture dorée apparaît à divers endroits suggérant une certaine sacralité et donnant une illusion chromatique de profondeur qui s'ajoute à de réels abîmes, engendrés par l'inégalité de la surface. Une ligne noire transperce les trois éléments en provoquant une sensation spatiale de succession en profondeur comme si les coeurs ne se trouvaient pas l'un à côté de l'autre, mais plutôt l'un derrière l'autre. Ce qui génère un effet de superposition, un mirage de chevauchement.

Le dernier groupe est enfin composé d'œuvres où la forme se dissout petit à petit laissant la place à un mélange tumultueux. Les coups de pinceaux sont les vrais sujets, ils émergent, ils affleurent à la vue. La lecture ne se fait qu'en suivant ces traces, en se laissant absorber par les taches colorées, par les mouvements que ces coups de pinceaux conservent ; ils semblent même en susciter d'autres. Un fourmillement des formes qui donnent l'illusion de continuer à se disloquer en dépit de leur caractère pâteux.

Les objets mélangés à la peinture atterrissent sur le support presque par une sorte d' « accident environnemental ». Souvent Jim Dine récupère ce qui l'entoure, ce qui se trouve au sol près de lui dans l'atelier pour l'insérer dans la composition et lui attribuer une place précise dans cet univers composite. Tout semble suivre un ordre presque cosmique.

Durant la réalisation de ces œuvres si enveloppantes, Jim Dine perd parfois l'équilibre, vacille, frappé par une sorte de vertige qui le désoriente. « Quand je peins je suis dans un état de transe. Je ne sais absolument pas ce que je fais. Parfois même, je tombe, je trébuche sur toutes les saletés qui sont au sol, parce que la moitié du temps je ne sais pas où je suis »¹⁷.

De *The Heat on the Lawn* jusqu'à *Roman Night at La Coupole* les courbes du cœur s'estompent, aspirées dans une nébulosité hermétique.

Très éclaboussées, les deux œuvres, l'une sur lin, l'autre sur bois, masquent des objets bien déguisés. Dans cette dernière, des pinceaux et des bouts de bois sont ensevelis sous les couches picturales parfois granuleuses, inondées d'un crépuscule rose pâle. Telles des épaves, tous ces débris amplifient la note romantique qui se dégage dans ces immenses paysages. Dans la première, se cachent deux pinceaux, des vis, des planches et une louche dont le manche est tordu. Mais, clairement visible au centre demeure accrochée une brosse surplombant une traînée de pâte blanche, une réminiscence pop en quelque sorte. Comment ne pas penser aux Brushstrokes de Lichtenstein, vrais commentaires critiques à la spontanéité du geste de l'expressionnisme abstrait, transformée en une représentation figée et aplatie où les objets perdent leur volume, leur réalité. La citation de Dine n'est pas caricaturale mais elle s'appuie sur l'existence concrète de l'objet et du résultat d'un geste pictural,

16 Œuvre datée 2001, composée de 4 panneaux peints à l'huile, émail et fusain présentant des outils de jardinage fixés au dos. Coll. Centre Pompidou, Paris/Musée national d'art moderne/Création industrielle. Don de l'artiste en 2018.

17 Jim Dine, in "Happy in Montrouge/ Heureux in Montrouge. Conversation with/avec Guy Boyer", op. cit. p. 16 : «When I paint, I'm in a kind of trance. I don't know what the hell I'm doing. In fact, I fall down sometimes. I trip on all the shit that's on the floor, because I don't know where I am half the time.»

lui-même objet. Il n'est pas question ici de cause et d'effet, la brosse ayant été immergée dans une peinture noire alors que la trace est blanche. Les deux objets participent au même titre à une réalisation commune.

A part Sirène et Bessemere, choisis de façon aléatoire, les titres de cette série sont tirés de Seeing Thru the Stardust, The Heat on the Lawn, un poème écrit par Dine entre 2015 et 2017¹⁸. Comme à l'accoutumée, l'artiste attribue les titres à partir de phrases extraites de ses strophes. Une relation directe avec l'œuvre ne se génère pas forcément, mais l'un et l'autre partagent la même atmosphère et sensibilité et sont créés avec les mêmes procédés et dans le même but. Les poèmes construits par une sorte de cut up, se sédimentent, comme les œuvres, avec les repentirs de l'artiste. En effet, Dine ne cesse de retravailler ses textes, maniant chaque mot comme s'il était une matière physique, avec un volume, un poids, avec des qualités sonores, bien sûr, mais aussi esthétiques. Et les coups de pinceaux, et les mots, ne sont que des « choses » à isoler, déplacer, additionner. La construction des œuvres plastiques et poétiques se fonde sur un assemblage concret d'éléments picturaux et verbaux, traités tels des objets et, dans les deux cas, l'artiste intervient pour retirer, disloquer, enrichir, dissimuler.

La matérialité, la substance, caractérisent ces œuvres dans lesquelles pourtant les objets physiques perdent en volume, alors que la peinture gagne en masse.

Pour paraphraser Clement Greenberg, relu par Arthur Danto¹⁹, ce n'est pas le coup de pinceau qui se dissimule pour faire apparaître l'objet représenté, comme cela arrivait dans l'art traditionnel avec ses fonctions mimétiques, mais c'est l'objet qui se camoufle parmi les reliefs matériels des coups de pinceaux. Le sujet de l'œuvre, l'objet représenté ici,

n'est autre que la peinture qui, d'ailleurs, amalgamée à des objets bruts ou industriels, ne se distingue plus de tout objet.

Comme dans les Cœurs Volants, l'objet se dérobe, s'éclipse.

«Une peinture est un objet et un objet peut être une peinture, chacun un camouflage de l'autre», écrit Max Kozloff dans un essai sur le rapport entre le travail de Jasper Johns et celui de Duchamp²⁰. Si Kozloff ne fait référence qu'à Viola, une peinture dans la peinture, d'autres pièces de Jasper Johns incorporent des objets dans la couche picturale. Par exemple Disappearance I (1960) cache délibérément des fourchettes, des cuillères sous une texture de camouflage.

Pour Jasper Johns, comme pour Jim Dine, étant donné leur appartenance à une génération qui a dépassé le ready-made, l'usage de l'objet est déterminé par l'idée que la peinture-même est un objet²¹. « Quelle différence entre un vrai marteau et un coup de peinture rouge? »²² dit Jim Dine ; l'un et l'autre se superposent.

En désignant autre chose que soi-même, l'objet duchampien s'évade grâce à son rôle allusif, à son statut de matériel presque littéraire. Si les éléments posés dans les cœurs de la série de Puntney se rapprochent de ce statut, les objets qui remplissent les cœurs de Montrouge ne véhiculent pas une signification, ni propre ni figurée. Matériaux parmi d'autres, comme la peinture ou son support, ils dénotent exclusivement leurs qualités physiques : ils sont ligne, volume, couleur. Absorbés, ils disparaissent dans la composition à laquelle ils contribuent.

Jim Dine a enveloppé l'un dans l'autre l'objet-peinture et l'objet, il les a fusionnés ; ils ne sont plus traités séparément, bien que placés sur le même plan, comme chez les artistes des avant-gardes

jusqu'au pop. Par la profusion, l'épaisseur matérielle, par la gestualité, par les objets inclus, tous évoquant le travail à l'atelier, Jim Dine nous parle de peinture. Il le confirme avec ces mots « Le sujet est la peinture-même [...] tout le reste n'est qu'un sous-titre. Parfois j'utilise l'autoportrait avec mes grandes oreilles, parfois c'est une table...Mais à la fin c'est juste une façon d'accrocher la peinture à quelque chose. C'est la peinture qui compte. Cela a toujours été le cas avec moi »²³.

Annalisa Rammaudo, Paris, 13 juin 2018

Je remercie chaleureusement Jim Dine pour son estime et confiance.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance à Bernard Blistène dont je souhaite souligner l'engagement.

Mes remerciements s'adressent également à Daniel Clarke pour sa disponibilité inépuisable et à Agnès de Bretagne pour sa précieuse relecture et son soutien amical.

18 Publié par Dine lors de la Fiac 2017.

19 Arthur Danto, *After the End of Art*, Princeton, New Jersey, Princeton Press, 1997, p. 74.

20 Max Kozloff, «Johns and Duchamp», *Art International*, n. 8, mars 1964, repris in Joseph Masheck (sous la dir. de), *Duchamp in Perspective*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1975, p. 145: «A painting is an object and an object can be a painting, each a camouflage of the other.»

21 Jasper Johns écrit : "My use of object come out of thinking of the painting as an object" repris encore récemment dans Roberta Bernstein (sous la dir. de) Jasper Johns, catalogue de l'exposition à Londres, Royal Academy, 23 septembre-10 décembre 2017, p. 107

22 En parlant de sa relation avec Duchamp, Jim Dine dit « I was interested in this aura of accepting the ready-made. It felt right to me. Using real tools seemed as simplistic to say as using a brushstroke of red. What's the difference whether it was a real hammer or a brushstroke of red? », entretien inédit avec Bernard Blistène, 4 août 2017, cité dans Jim Dine Paris Reconnaissance, catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou, 14 février-23 avril 2018, p. 26-27

23 Jim Dine, in "Happy in Montrouge/ Heureux in Montrouge. Conversation with/avec Guy Boyer", op. cit. p. 18

IMPRESSUM

Preise auf Anfrage.
Es gelten unsere Lieferungs- und Zahlungsbedingungen.
Maße: Höhe vor Breite vor Tiefe.

Katalog 11
© Galerie Thomas 2018
© The Studio of Jim Dine / VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Katalogbearbeitung:
Ralph Melcher, Raimund Thomas

Übersetzung:
Cole Swensen, Wieners + Wieners

Foto:
Bertrand Huet, Daniel Clarke

Layout:
Sabine Urban, Gauting

Lithos:
Reproline mediateam GmbH + Co. KG, München

Druck:
SDM, Stulz-Druck & Medien GmbH, München

Galerie Thomas Modern dankt Daniel Clarke
für seine Unterstützung bei Ausstellung und Katalog.

PUBLICATION DETAILS

Prices upon request.
We refer to our sales and delivery conditions.
Dimensions: height by width by depth.

Catalogue 11
© Galerie Thomas 2018
© The Studio of Jim Dine / VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Catalogue editing:
Ralph Melcher, Raimund Thomas

Translation:
Cole Swensen, Wieners + Wieners

Photo:
Bertrand Huet, Daniel Clarke

Design:
Sabine Urban, Gauting

Colour Separations:
Reproline mediateam GmbH + Co. KG, Munich

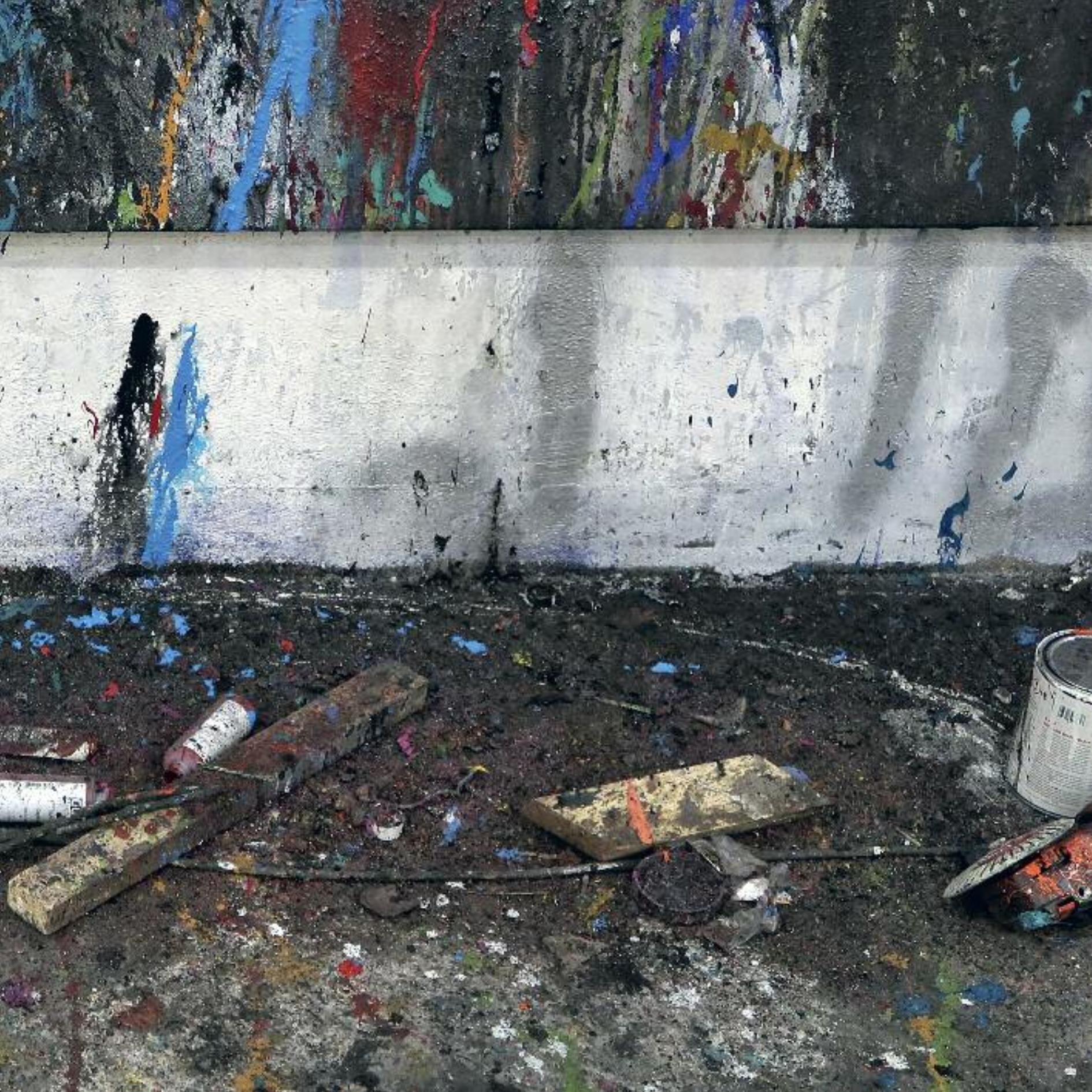
Printing:
SDM, Stulz-Druck & Medien GmbH, Munich

Galerie Thomas Modern wishes to thank Daniel Clarke
for his support in preparing catalogue and exhibition.

Mo - Fr 9 -18 · Sa 10 - 18

Türkenstrasse 16 · 80333 München · Germany
Telefon +49-89-29 000 860 · Telefax +49-89-29 000 866
modern@galerie-thomas.de · www.galerie-thomas.de

GALERIE THOMAS MODERN



GALERIE THOMAS MODERN