

Josephine Halvorson

Side By Side

Josephine Halvorson

Side By Side

Galerie Nelson-Freeman

59, rue Quincampoix, 75004 Paris

www.galerienelsonfreeman.com

17 novembre 2012 – 26 janvier 2013 / November 17, 2012 – January 26, 2013

2 Introduction

4 Peintures / Paintings

30 John Yau

**Trains regardés de près : Josephine Halvorson et Charles Demuth /
Closely Watched Trains: Josephine Halvorson and Charles Demuth**

42 *Side By Side* : photographies de l'exposition /
Side By Side: exhibition views

46 Biographies

48 Remerciements / Acknowledgments

Introduction

Le titre de l'exposition, *Side By Side*, renvoie aussi bien aux peintures présentées à Paris qu'à la pratique de l'artiste en général. Josephine Halvorson utilise une palette colorée très particulière pour peindre les surfaces verticales et presque lisses d'objets tels que des volets, tableaux noirs, fresques et stèles. Elle cherche à créer une synthèse entre la matière picturale et la surface de l'objet. « Quand j'applique la couleur sur la toile, celle-ci devient la surface même de l'objet trouvé, se substitue à la réalité concrète, et inversement, l'objet se réfléchit alors dans le tableau. »

Josephine Halvorson peint exclusivement sur le motif, en une seule séance, se tenant la plupart du temps à très courte distance de l'objet. Cette intense proximité crée une relation de « camaraderie », comme elle le souligne. Lors de ces séances, elle se retrouve dans les mêmes conditions que l'objet, elle prend la mesure de son environnement, des interactions humaines, du contexte historique. Ainsi, elle sent les courants d'air qui le traversent, saisit les bribes de conversations, a finalement conscience de tous les menus faits et gestes qui se déroulent autour de lui. Cette expérience partagée produit tantôt une synergie, tantôt un antagonisme, et le tableau en devient la trace, la manifestation du temps passé.

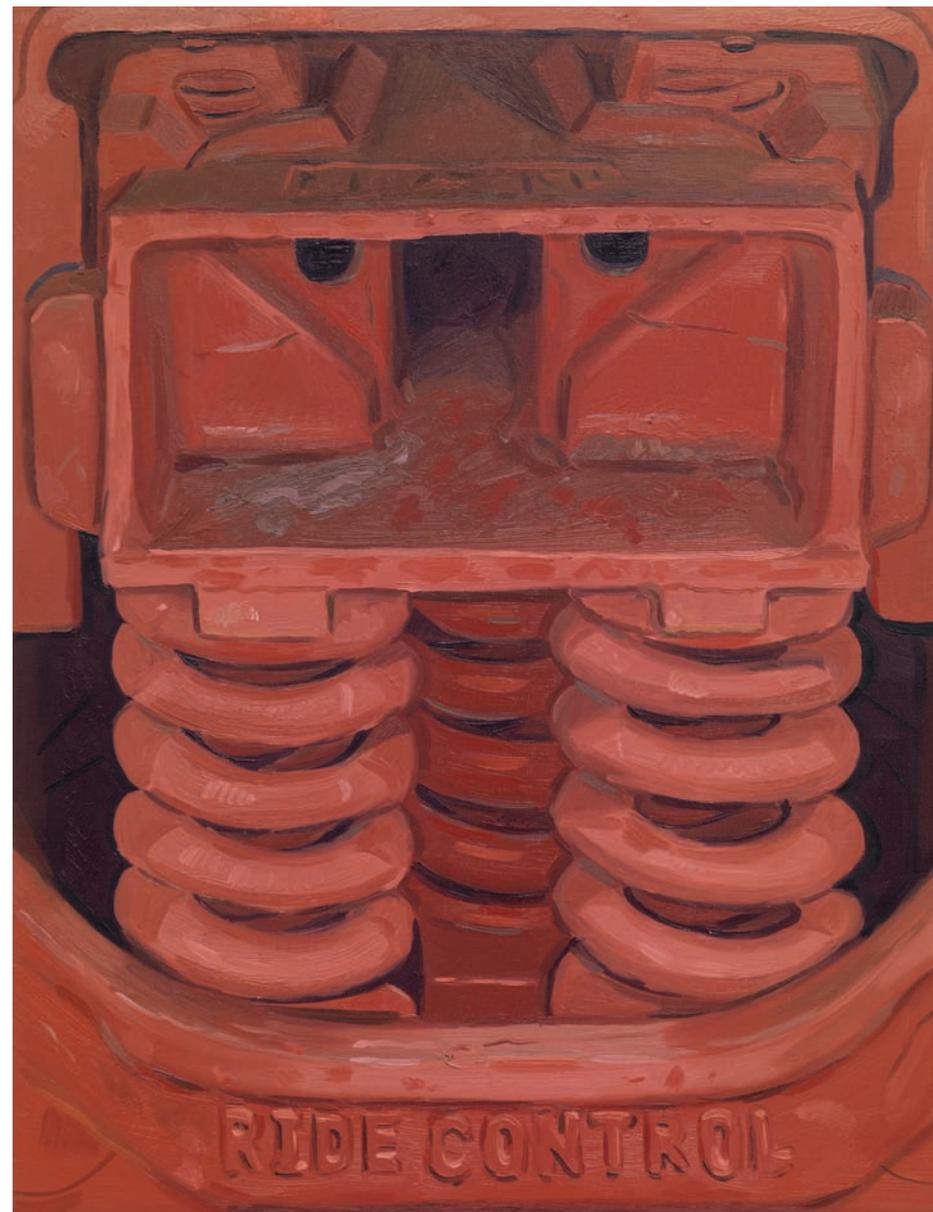
Pour ce nouvel ensemble de peintures, Josephine Halvorson est retournée à plusieurs reprises sur le même site, voire sur le même objet. Ces contacts répétés lui ont permis d'aller au delà des apparences pour faire surgir des récits intimes. Ici, la peinture est un médium entre l'artiste et le passé. Elle ramène dans le temps présent les effets de l'activité humaine, du climat, de la croissance et de l'érosion. Comme les objets qu'elle représente, les peintures de Josephine Halvorson engagent l'expérience du spectateur, dans un mouvement de proximité, « côte à côte » avec lui.

Introduction

Side By Side refers to Halvorson's paintings as well as her practice. Nearly flat, upright sides of objects, such as window shutters, chalk-boards, murals, and gravestones are realized in Halvorson's use of highly specific color. She seeks a synthesis between her materials and a found object, "when the laying on of paint becomes the surface of the object represented, and conversely when the object recognizes itself in the painting" as the artist says.

Halvorson works on site, in a single session, and often at no more than an arm's length away from her subject. "This closeness and intensity create camaraderie" she says. The shared experiences in an environment—winds, overheard conversations, thwarted expectations—are sometimes collaborative, sometimes antagonistic. The painting becomes a record of this, a form of proof that the artist and object acknowledge one another. They are the physical manifestation of accrued time.

In this new body of work, Halvorson has returned on multiple occasions to the same object or site. Through repeated and extended visits, these paintings scratch the surface of embedded histories, which are revealed and imagined through attention with the object and engagement with the community. Halvorson's paintings become literal mediums between the artist and the past, drawing out the effects of human activity, weather, growth, and decay into the present. Like the objects they represent, these paintings continue to open up experience with a viewer, side by side.



Ride Control, 2012

huile sur lin / oil on linen, 58,4 x 45,7 cm / 23 x 18 inches



XII, 2012
huile sur lin / oil on linen, 35,6 x 40,6 cm / 14 x 16 inches



VI, 2012
huile sur lin / oil on linen, 33 x 43,2 cm / 13 x 17 inches



Tregardock 2, 2012
huile sur lin / oil on linen, 61 x 45,7 cm / 24 x 18 inches



Cheddar, 2012
huile sur lin / oil on linen, 30,5 x 43,2 cm / 12 x 17 inches



Room 441, 2012 (5 panneaux / panels)
huile sur lin / oil on linen, 127 x 426,7 cm / 50 x 168 inches



Room 441, 2012 (détail, panneau 1 / detail, panel 1)
huile sur lin / oil on linen, 127 x 88,9 cm / 50 x 35 inches



Room 441, 2012 (détail, panneau 2 / detail, panel 2)
huile sur lin / oil on linen, 127 x 88,9 cm / 50 x 35 inches



Room 441, 2012 (détail, panneau 3 / detail, panel 3)
huile sur lin / oil on linen, 127 x 71,1 cm / 50 x 28 inches



Room 441, 2012 (détail, panneau 4 / detail, panel 4)
huile sur lin / oil on linen, 127 x 88,9 cm / 50 x 35 inches



Room 441, 2012 (détail, panneau 5 / detail, panel 5)
huile sur lin / oil on linen, 127 x 88,9 cm / 50 x 35 inches



Wilmott 1, 2012
huile sur lin / oil on linen, 76,2 x 61 cm / 30 x 24 inches



Wilmott 2, 2012
huile sur lin / oil on linen, 116,8 x 68,6 cm / 46 x 27 inches



Wilmott 3, 2012
huile sur lin / oil on linen, 114,3 x 73,7 cm / 45 x 29 inches



Wilmott 4, 2012
huile sur lin / oil on linen, 86,4 x 71,1 cm / 34 x 28 inches



Wilmott 5, 2012
huile sur lin / oil on linen, 86,3 x 66 cm / 34 x 26 inches



Shutter 3, 2012 (2 panneaux / panels)
huile sur lin / oil on linen, 139,7 x 76,2 cm / 55 x 30 inches



Shutter 1, 2012 (2 panneaux / panels)
huile sur lin / oil on linen, 139,7 x 76,2 cm / 55 x 30 inches



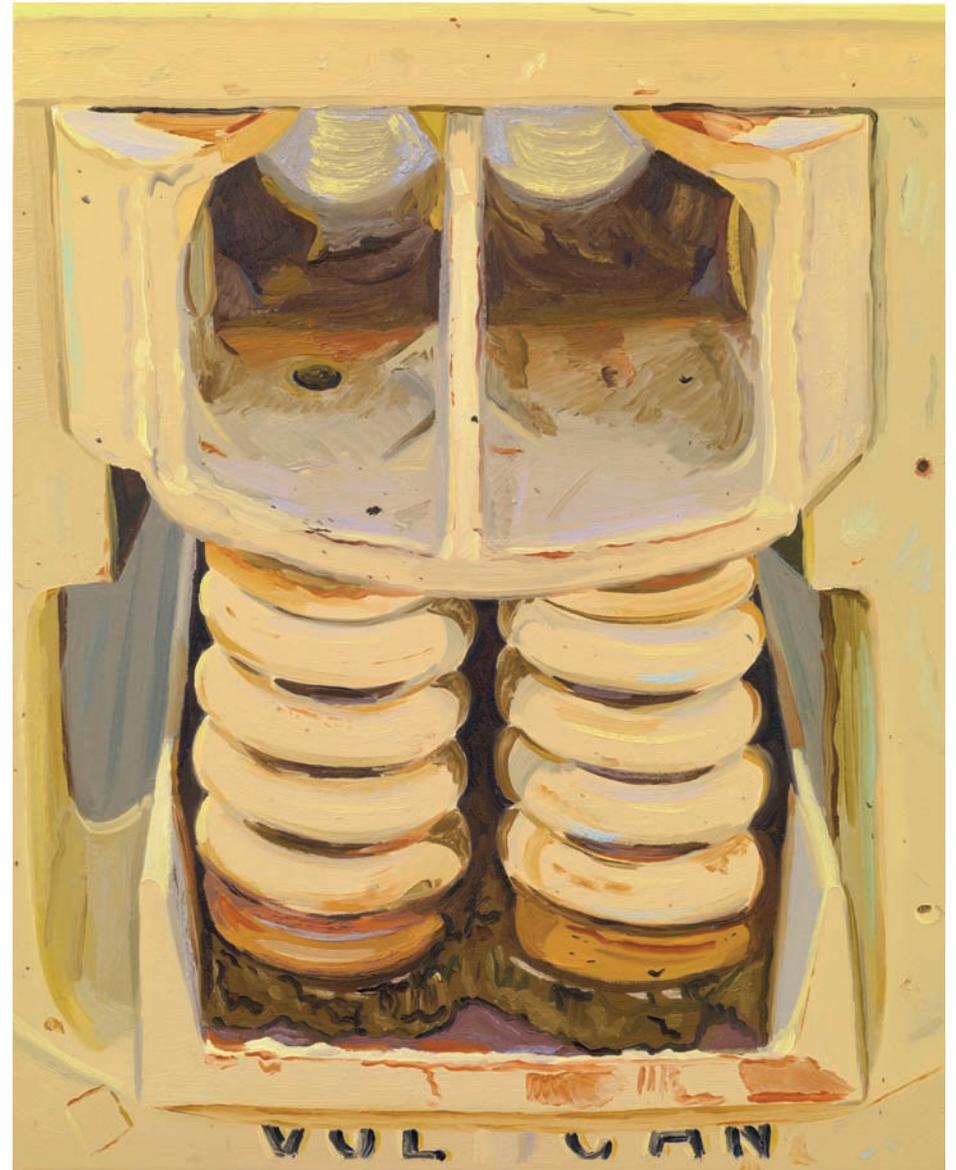
Shutter 4, 2012 (2 panneaux / panels)
huile sur lin / oil on linen, 139,7 x 76,2 cm / 55 x 30 inches



Shutter 2, 2012 (2 panneaux / panels)
huile sur lin / oil on linen, 139,7 x 76,2 cm / 55 x 30 inches



Barber-Bettendorf, 2012
huile sur lin / oil on linen, 61 x 48,3 cm / 24 x 19 inches



Vulcan, 2012
huile sur lin / oil on linen, 53,3 x 43,2 cm / 21 x 17 inches



Patented, 2012
huile sur lin / oil on linen, 63,5 x 45,7 cm / 25 x 18 inches



Drops, 2012
huile sur lin / oil on linen, 50,8 x 38,1 cm / 20 x 15 inches

Trains regardés de près : Josephine Halvorson et Charles Demuth

John Yau

La peinture de Josephine Halvorson présente des vues rapprochées de surfaces généralement planes. Souvent, un rectangle s'y trouve lui-même délimité par le cadre rectangulaire de la toile. Hormis le fait qu'elles communiquent peu de profondeur, les surfaces peintes figurent généralement des espaces à l'intérieur desquels nous ne pouvons voir, ou bien une porte fermée ou des portes. Prenons, par exemple, les volets à lattes délabrés que l'on peut voir dans ses œuvres récentes (toutes de 2012). Devant une paire de volets fermés, l'un étant représenté de l'intérieur, et l'autre de l'extérieur, nous nous trouvons simultanément à l'intérieur de la pièce (que nous ne pouvons voir) et devant la fenêtre à l'extérieur (que nous ne pouvons voir non plus). Le travail de Halvorson met souvent en jeu une interaction entre la peinture comme ouverture—une ouverture supposée, quoique inaccessible, dans le cas des volets fermés—et la peinture en tant que surface plane refermée sur elle-même.

Ces tensions affectent notre expérience du travail de l'artiste, avec son lent pas de danse entre le visible et le caché, entre le voir et le toucher. Halvorson semble attendre du spectateur qu'il respire ses objets autant qu'il les regarde, qu'il se familiarise avec les surfaces éraflées et percées de ses « faces » silencieuses. Pour elle, la peinture ne se limite pas à la vue. Elle vit dans un monde de choses et non d'images—une réalité tridimensionnelle, très éloignée de la réalité plate que la culture populaire et les médias de masse nous proposent. Ses volets nous invitent à interagir avec la peinture, à les ouvrir pour découvrir ce qu'ils nous dissimulent.

En se confrontant à des maîtres du trompe-l'œil comme John F. Peto, ainsi qu'elle a pu le dire un jour à l'occasion d'une conférence, Halvorson concentre son attention sur la relation poreuse existant entre la surface et l'objet, le visuel et le tactile, le tout et la partie, le sujet et le contexte. Son refus de reculer pour nous présenter une vue plus complète, plus ample et plus conventionnelle, relève d'une décision esthétique et artistique. Elle ne veut pas offrir d'échappatoire à celui qui regarde ses tableaux. C'est ainsi qu'une surface percée (un trou de vis vide, par exemple) est un trou noir, au propre comme au figuré.

Closely Watched Trains: Josephine Halvorson and Charles Demuth

John Yau

Josephine Halvorson depicts close-up views of largely flat surfaces, often with a rectangle framed within the painting's rectangle. In addition to conveying little depth, the surfaces usually contain a space we cannot see into, or they feature a closed door or doors. In her recent paintings of dilapidated, slatted shutters (all 2012), for example, she depicts a pair of abutted shutters, one from the exterior side and one from the interior. We are thus simultaneously inside the room (unable to look out) and outside the window (unable to look in). In Halvorson's work there is often the interplay between painting, an open aperture—which, in the "shutter" paintings, is implied but inaccessible—and painting as surface, a closed-off plane.

These tensions inflect our experience of the artist's work, with its slow dance between the visible and the hidden, and between sight and touch. She seems to want the viewer to smell her objects as much as see them, to become familiar with the scarred and punctured surface (or skin) of their silent "faces." For her, painting isn't confined to sight. She lives in a world of things, not images—a three-dimensional realm far removed from the flattened realm of popular culture and the mass media. The shutters invite us to interact with the painting, to open the shutters and discover what is hidden from us.

By "bumping up against" *trompe-l'œil* masters such as John F. Peto, as she has put it in an artist's talk, Halvorson concentrates attention on the porous relationship between surface and object, the visual and the tactile, whole and part, subject and context. Her refusal to step back and give us a larger, more conventionally complete view amounts to an aesthetic and ethical decision. She doesn't want to give viewers a way out of her paintings, and a punctured surface (an empty screw hole, for example) is a black hole, both literally and metaphorically speaking. Halvorson uses oil paint to slow time down so that we might scrutinize the effects of its passing. We are looking at things that have endured time's commonplace depredations.

Halvorson emploie de la peinture à l'huile pour ralentir le temps qui passe et nous donner la possibilité de scruter les effets de son passage. Sa peinture nous donne à voir des choses qui endurent les ravages ordinaires du temps.

Voici ce que j'écrivais à propos de *What Looks Back*, son exposition de 2011 à la galerie Sikkema Jenkins :

Les objets obsolètes et non-fonctionnels de Halvorson sont des représentants de la peinture et de la mort de la peinture. Elle nous donne à voir différentes zones de la « carcasse » de la peinture, pour reprendre le titre de l'une de ses œuvres, mais seulement une portion du cadavre à la fois. Comme tant de choses dans sa peinture évoquent un monde caché ou hors de notre vue, tout se passe comme s'il nous restait encore à voir le « tableau » (ou le corps) entier, alors même que la peinture a déjà été déclarée morte. C'est bien cette condition mortelle et cette mort même qui semblent troubler Halvorson. Sauf qu'au lieu de détourner les yeux, elle se rapproche. Au lieu de se satisfaire de ce que d'autres ont pu dire, elle veut aller voir par elle-même.

Plus d'un an après, je ne vois guère de raison de modifier ce que j'écrivais à l'époque. J'aimerais plutôt y ajouter un autre point de vue, qui m'est venu à l'esprit pour la première fois un jour que j'étais assis dans son atelier, regardant plusieurs de ses tableaux, dont ceux qu'elle a récemment montrés dans deux expositions de groupe : *The Big Picture*, à la galerie Sikkema Jenkins, à New York (8 juin 2012–27 juillet 2012), et *Still*, à la Frith Street Gallery, à Londres, avec Peter Flessig comme commissaire d'exposition (29 juin 2012–15 septembre 2012). Ce point de vue a été consolidé lorsque je suis revenu dans son atelier pour voir les tableaux qu'elle s'apprêtait à envoyer à Paris pour son exposition à la Galerie Nelson-Freeman (17 novembre 2012–26 janvier 2013). Il s'agissait d'œuvres nouvelles, comprenant la série des « volets » et aussi **Room 441** (2012), une peinture formée de cinq panneaux figurant un tableau noir d'écolier, partiellement effacé, où l'on peut lire le mot « Cthulu » écrit dans l'angle supérieur gauche du premier panneau.

« Cthulhu » est le nom que Lovecraft a donné à une entité cosmique qui apparaît pour la première fois dans une courte nouvelle intitulée **L'Appel de Cthulhu** (1926). Lovecraft décrit la créature comme « un monstre à la silhouette vaguement anthropoïde, la tête en forme de pieuvre et formée d'une masse de tentacules, au corps couvert d'écailles et d'allure caoutchouteuse, avec des griffes prodigieuses aux pattes postérieures et

This is what I wrote about her 2011 exhibition, *What Looks Back*, at Sikkema Jenkins:

Halvorson's non-functional, obsolete objects are surrogates for painting and the death of painting. We are looking at different areas of painting's "carcass," as she titles one of her paintings, but only a small section of the body is visible to us at any one time. Given that so much in the artist's paintings evoke a world that is hidden or beyond our purview, it is as if we have yet to see the whole "picture" (or body) despite painting having already been pronounced dead. It is this state of mortality and death that would seem to trouble Halvorson. But instead of averting her eyes, she moves closer. Rather than being content to listen to what others have said, she wants to see for herself.

More than a year later, I see little reason to change what I wrote. Rather, I want to advance another viewpoint, which first occurred to me while I was sitting in her studio, looking at a number of paintings, including the ones that she recently showed in two group exhibitions: *The Big Picture* at Sikkema Jenkins, New York (June 8, 2012–July 27, 2012) and *Still*, which was curated by Peter Flessig, at the Frith Street Gallery, London (June 29, 2012–September 15, 2012). This viewpoint was reinforced when I went back to Halvorson's studio to look at paintings she was about to send to Paris for an exhibition at Galerie Nelson-Freeman (November 17, 2012–January 26, 2013). These included a number of new works, including the "shutter" paintings and **Room 441** (2012), a five-panel painting of a partially erased blackboard with the word "Cthulu" written in the upper left corner of the leftmost panel.

"Cthulhu" is the name H. P. Lovecraft gave to a cosmic entity that first appeared in his short story **The Call of Cthulhu** (1926). Lovecraft describes the creature as "[a] monster of vaguely anthropoid outline, but with an octopus-like head whose face was a mass of feelers, a scaly, rubbery-looking body, prodigious claws on hind and fore feet, and long, narrow wings behind." Other than the word "Cthulu," there is no sign of the creature in Halvorson's painting. The only other recognizable items scattered across the five panels are a few geometric shapes and a drawing of a heart enclosed in a rectangle. Here the artist finds another way to explore the dance between the seen (or named) and the unseen.



Southern 992321, 2012
huile sur lin / oil on linen, 96,5 x 76,2 cm / 38 x 30 inches



Charles Demuth, I Saw the Figure 5 in Gold, 1928
huile sur carton / oil on cardboard, 90,2 x 76,2 cm / 35.5 x 30 inches

antérieures et des ailes longues et étroites dans le dos ». Hormis le nom « Cthulu », le tableau de Halvorson ne comporte aucune autre allusion à cette créature. Quelques formes géométriques et un cœur dessiné à l'intérieur d'un rectangle sont les seuls autres traits reconnaissables éparpillés dans cet ensemble de cinq panneaux. Ici, l'artiste trouve un autre moyen d'explorer le pas de danse qui se joue entre le visible (ou le nommé) et l'invisible.

La toile qui m'a incité à me forger une autre façon de regarder les œuvres de l'artiste est **Southern 992321** (2012), un tableau couleur saumon mesurant 96,5 sur 76 cm. Halvorson est une tonaliste qui travaille avec une palette en demi-teinte. Les peintres qui délimitent le domaine qu'elle explore sont James Whistler, Jasper Johns et Robert Ryman. L'artiste a peint **Southern 992321** à une époque où elle enseignait dans le Tennessee. Le sujet apparent du tableau est une portion d'un wagon de marchandise rouillé (dans un épisode récent de l'émission *Art21* diffusée sur internet on peut l'apercevoir posé sur son chevalet dans une gare de triage).

Comme peintre d'observation, Halvorson s'efforce de dissoudre la frontière entre sa peinture et l'objet de son attention. C'est ici qu'elle se mesure à Peto et à des tableaux comme **The Cup We All Race 4** (c. 1900), auquel Johns fait allusion dans un certain nombre de travaux.

Avec **Southern 992321**, Halvorson nous met en situation d'intimité avec le déclin de l'empire industriel américain et la décadence irréversible de ses infrastructures. Ce faisant, elle établit un dialogue avec le précisionnisme, mouvement moderniste et optimiste américain né dans les années 1920, illustré par des artistes comme Charles Sheeler et Charles Demuth. Au rebours de l'idéalisation de l'usine américaine à l'œuvre dans **Classic Landscape** (1931), de Sheeler, ou de la célébration du développement de l'agriculture industrielle américaine dans **My Egypt** (1927), de Charles Demuth, **Southern 992321** nous donne à voir un des aboutissements de ce rêve. Au lieu de l'austère linéarité, des angles accusés et des plans géométriques, peints en aplat, caractéristiques de la peinture de Sheeler et de Demuth dans leur maturité, Halvorson propose des variations et des changements subtils de couleurs, mettant ainsi en lumière les surfaces usées et érodées de son sujet. Le fragment de wagon est souillé de gras et de crasse. Les lettres et les chiffres qui y figurent sont estompés. Tout se trouve dans un état d'entropie.

The canvas that provoked me to formulate another way of looking at the artist's work was **Southern 992321** (2012), a salmon-colored painting measuring 38 x 30 inches. Halvorson is a tonalist who works with a palette of muted colors. James Whistler, Jasper Johns and Robert Ryman border the domain she explores. The artist did **Southern 992321** while she was teaching in Tennessee. The ostensible subject is a small area of a rusted boxcar. (In a recently released episode featuring Halvorson, from the documentary series *Art21*, you can catch a glimpse of the painting set up on an easel in a railroad yard).

Halvorson is an observational painter who strives to dissolve the border between her painting and the object of her attention. This is where she bumps up against Peto, and paintings such as **The Cup We All Race 4** (c. 1900), which Johns has alluded to in a number of works.

In **Southern 992321**, Halvorson brings us in intimate contact with the decline of the American industrial empire, the irreversible decaying of its infrastructures. In doing so, the artist establishes a dialogue with the Precisionists, the optimistic American modernist movement that emerged in the 1920s, and included artists such as Charles Sheeler and Charles Demuth.

In contrast to Sheeler's idealization of American industrial plants in **Classic Landscape** (1931) and Charles Demuth's celebration of the burgeoning agribusiness of American farming in **My Egypt** (1927), Halvorson's **Southern 992321** shows us one outcome of that dream. In place of the austere linearity and sharply angled, flatly painted, geometric planes that are characteristic of Sheeler and Demuth's mature works, Halvorson arrives with subtle shifts and changes in color, which underscore the worn and weathered surfaces of her subject. The side of the boxcar is stained with grease and dirt. The letters and numbers have faded. Everything is in a state of entropy.

I doubt that Halvorson was thinking of Charles Demuth's, **I Saw the Figure 5 in Gold** (oil on cardboard, 35 ½ x 30 inches, 1928), and the poem by William Carlos Williams the painting is based on, when she started **Southern 992321**, but they have a number of things in common. They are nearly identical in size, they incorporate letters and numbers, and they define a view that is both partial and complete, based on something observed.

Je doute que Halvorson ait songé à **I Saw the Figure 5 in Gold** (huile sur carton, 90 x 76 cm, 1928) de Charles Demuth—et au poème de William Carlos Williams qui l'a inspiré—quand elle a commencé à travailler sur ce tableau, mais les deux œuvres ont un certain nombre de choses en commun. Toutes deux sont de dimensions quasiment identiques, on peut y voir des lettres et des chiffres dans les deux cas, et les deux tableaux figurent, à partir de quelque chose d'observé, une vue qui est à la fois partielle et complète.

I Saw the Figure 5 in Gold de Demuth est l'un des huit « poster portraits » abstraits—portraits d'amis—peints par Demuth entre 1923 et 1929. Voici la source de ce tableau :

Le grand chiffre

Dans la pluie
et parmi les lumières
j'ai vu le chiffre 5
en or
sur le rouge
d'un camion d'incendie
émouvant
intense
ignoré
des fracas de cloche
des hurlements de sirènes
et des grondements de roues
à travers la ville sombre.

Le poème de Williams commence par un détail que le poète voit : le chiffre 5 peint sur le rouge d'un fourgon d'incendie qui file la nuit à travers les rues de la ville, « intense, ignoré ». Vue (« j'ai vu le chiffre 5 »), ouïe (« sons de cloche ») et toucher (« dans la pluie... ») sont convoqués ensemble. Il se peut donc que le « chiffre 5 » se réfère aux cinq sens, autrement dit à ce par quoi nous appréhendons le monde.

Dans son tableau, à mesure qu'il se rapproche du plan de la toile, Demuth a reproduit plusieurs fois le chiffre « 5 » en en accroissant progressivement les dimensions. On y voit des références visuelles aux bâtiments et au camion d'incendie, ainsi que les mots BILL (le dessus des lettres étant rogné par le bord supérieur de la toile) et CARLO (une partie du O étant manquante, tandis que le S de Carlos est, lui, complètement rogné), allusions au surnom

Demuth's **I Saw the Figure 5 in Gold** is one of eight abstract "poster portraits" made of friends between 1923 and 1929. This is the source of painting:

The Great Figure

Among the rain
and lights
I saw the figure 5
in gold
on a red
firetruck
moving
tense
unheeded
to gong clangs
siren howls
and wheels rumbling
through the dark city.

Williams' poem **The Great Figure** begins with a detail the poet sees: the number 5 painted on a red fire engine racing "tense, unheeded" through the city streets at night. Sight ("I saw the figure 5"), sound ("gong clangs"), and touch ("Among the rain...") are brought together. With this in mind, the "figure 5" could be referring to our five senses, the ways we apprehend the world.

In his painting, Demuth repeats the "5" in increasingly larger sizes as he moves it closer to the picture plane. He makes visual references to buildings and the fire engine, and he includes the words BILL (the top of the letters cropped by the painting's top edge) and Carlo (with part of the O missing and the S of "Carlos" completely cropped), recalling the poet's nickname and middle name. The repetition of the circular streetlights, the tight rendering, and the play of the curved lines of the numerals against the straight, slanting lines of the buildings' edges evoke the "gong clangs," the speed of the racing fire engine and the wet, nighttime streets.

Halvorson's **Southern 992321** is a discolored monochromatic plane in which the figures and letters are slightly lighter than the ground. The painting focuses on two letters (TH) and two numbers (23) from the title—we are seeing a small area of the boxcar. Stains are visible beneath the row of rivets that span the surface just below the numbers "23." They are like rivulets of dried blood.

et au deuxième prénom du poète. La répétition des lumières rondes de la ville, le caractère serré de la composition, le jeu des lignes courbes qui dessinent les chiffres avec les lignes droites et obliques des bâtiments, évoque le « fracas des cloches », la vitesse du camion d'incendie et les rues humides dans la nuit.

Southern 992321 présente un plan monochrome et décoloré dans lequel les chiffres et les lettres sont légèrement plus clairs que la surface qui les porte. Deux lettres (TH) et deux chiffres (23) contenus dans le titre figurent au centre du tableau. Nous avons devant les yeux un petit fragment du wagon. Sous la rangée de rivets qui traverse la surface, juste au-dessous du nombre 23, des taches sont visibles. Elles sont comme des petits ruisseaux de sang séché.

Tout se passe comme si la surface même du tableau était souillée, marquée, griffée, écorchée. L'état de décomposition est total. L'oxydation ne peut être stoppée. Halvorson est hantée par le temps qui passe, et son tableau le manifeste doublement, sur le plan historique et sur le plan géologique. Bien que l'objet de son attention—un wagon de marchandise rouillé—évoque pour nous une époque révolue, il n'y a rien de nostalgique dans ce travail. La détérioration est un processus inévitable auquel nous devons tous nous soumettre. Ce qui rend le travail de Halvorson extraordinaire, c'est le fait que l'artiste puisse non seulement observer un tel état de détérioration, si longuement et si attentivement, mais aussi le transformer en œuvre picturale à contempler encore et encore. Au lieu d'essayer d'échapper au temps, ainsi que le capitalisme promet de nous en donner la possibilité, Halvorson a choisi de vivre en lui.

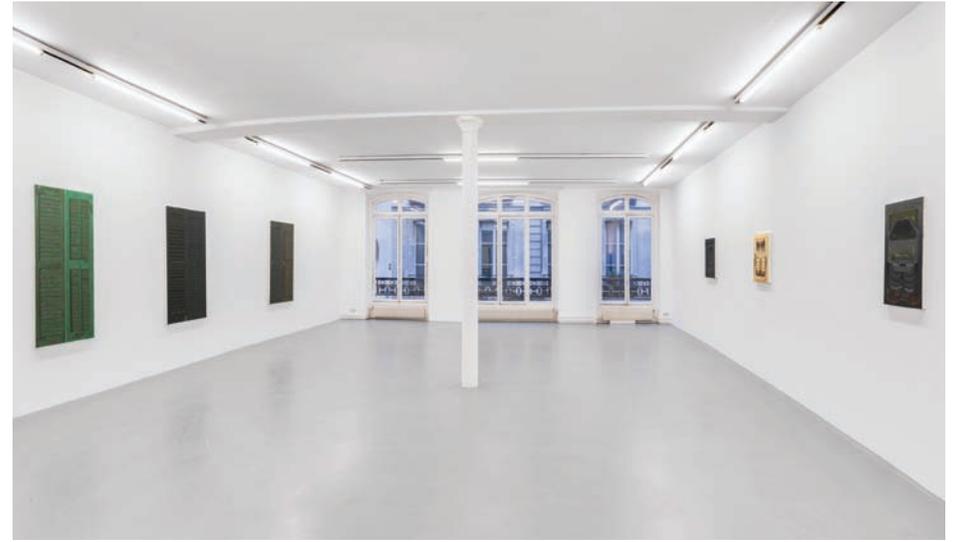
The entire surface comes across as stained, scarred, scratched, and marked. Everything is in a state of decomposition. The oxidization cannot be halted. Halvorson is haunted by time passing, and the painting should be seen as evincing it on two levels, the historical and the geological. Although the object of her attention—a rusted boxcar—is something we associate with a bygone era, there is nothing nostalgic about the painting. Deterioration is an unavoidable process that we must all submit to. That Halvorson can look at such a state of disintegration so long and carefully as well as transform it into a painting to be looked at again and again is what makes her work extraordinary. Instead of trying to escape time, as capitalism promises we can do, Halvorson chooses to live in it.



Side By Side, Galerie Nelson-Freeman, Paris.



Side By Side, Galerie Nelson-Freeman, Paris.



Side By Side, Galerie Nelson-Freeman, Paris.

Biographies

L'Artiste

Josephine Halvorson est née en 1981 à Brewster dans le Massachusetts. Elle est diplômée de la Cooper Union, New York, 2003, et de la Columbia University, 2007. Elle a bénéficié d'une résidence à Vienne comme Fulbright Fellow, 2004, et à Paris à la Fondation des États-Unis, 2008. Depuis, elle a exposé aux États-Unis, en Europe et au Mexique. Parmi ses expositions personnelles on peut citer *What Looks Back*, Sikkema Jenkins & Co., New York, 2011, et *Clockwise from Window*, Monya Rowe Gallery, New York, 2010. Elle a également participé à plusieurs expositions collectives dont *Still*, Frith Street Gallery, Londres, 2012, et *Americanana*, Hunter College, New York, 2010. Aujourd'hui, elle vit et travaille à Brooklyn New York, et enseigne la peinture à Princeton University et à Yale University.

L'Auteur

John Yau est poète, écrivain, critique, rédacteur en chef et éditeur de Black Square Editions, maison d'édition spécialisée dans la publication de fictions, poésies, traductions et critiques. Il a récemment publié un ouvrage de poésie, **Further Adventures in Monochromes** (Copper Canyon Press, 2012) et une monographie, **A Thing Among Things: The Art of Jasper Johns** (D.A.P., 2008). Il est l'éditeur du magazine internet *Hyperallergic Weekend*, où il publie régulièrement des critiques d'arts et de livres. En 2002, il a été nommé Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres par le Ministère de la Culture français. Il vit à New York et enseigne à la Mason Gross School of the Arts (Rutgers University).

Biographies

Artist

Josephine Halvorson was born in Brewster, Massachusetts. She holds a BFA from The Cooper Union, 2003, and an MFA from Columbia University, 2007. She spent yearlong residencies in Vienna as a Fulbright Fellow, 2003, and in Paris at The Fondation des États Unis, 2008. Halvorson's work has been exhibited throughout the United States, Europe, and Mexico. She had solo exhibitions in New York at Sikkema Jenkins & Co., *What Looks Back*, 2011, and at Monya Rowe Gallery, *Clockwise From Window*, 2010. Group exhibitions include *Still* at Frith Street Gallery, London, 2012, and *Americanana* at Hunter College, New York, 2010. Halvorson lives and works out of Brooklyn, New York, and she teaches painting at Princeton University and in the MFA program at Yale University.

Writer

John Yau is a poet, fiction writer, critic, editor, and publisher of Black Square Editions, a small press devoted to the publication of fiction, poetry, translation, and criticism. He has recently published a book of poetry, **Further Adventures in Monochrome** (Copper Canyon Press, 2012) and the monograph, **A Thing Among Things: The Art of Jasper Johns** (D.A.P., 2008). He is an editor of the online magazine *Hyperallergic Weekend*, where he regularly posts art criticism and book reviews. In 2002, the French Ministry of Culture named him a Chevalier in the Order of Arts and Letters. An Associate Professor at Mason Gross School of the Arts (Rutgers University), he lives in New York City.

Remerciements

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de l'exposition *Side By Side* de Josephine Halvorson à la Galerie Nelson-Freeman, Paris, France.

L'artiste souhaite remercier Cécile Barrault, Peter Freeman, Agnès Gillier, Michael Jenkins, Katie Rashid, Camilo Restrepo, Anne-Laure Riboulet, John Yau, Theresa Zeitz-Lindamood, et plus particulièrement Peter Buckley, Terry et John Halvorson.

Traducteur de l'anglais au français pour le texte de John Yau :
Simon Duran Cordova.

Crédits photographiques :
Florian Kleinefenn.

Illustration p. 35 : courtesy du Metropolitan Museum of Art, New York.

Imprimé à New York en 750 exemplaires.

Acknowledgments

Printed on the occasion of Josephine Halvorson's exhibition *Side By Side* at Galerie Nelson-Freeman, Paris, France.

The artist wishes to thank Cécile Barrault, Peter Freeman, Agnès Gillier, Michael Jenkins, Katie Rashid, Camilo Restrepo, Anne-Laure Riboulet, John Yau, Theresa Zeitz-Lindamood, and a very special thanks to Peter Buckley, Terry and John Halvorson.

Translator from English into French for John Yau's essay:
Simon Duran Cordova.

Photography credits:
Florian Kleinefenn.

Illustration p. 35: courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York.

Printed in New York, 750 copies.

© 2012
Josephine Halvorson, John Yau, Florian Kleinefenn, Galerie Nelson-Freeman

© 2012
Josephine Halvorson, John Yau, Florian Kleinefenn, Galerie Nelson-Freeman