

There is no painting as such: delimiting its realm is indeed impossible since painting expanded in the 1960s (even more radically than it had during Cubism), when it embraced ready-made objects, linguistic propositions, and performative elements in its pictorial sphere. But despite losing its specificity in a way typical for the often-invoked post-medium condition, painting still appears to be notorious and omnipresent, thereby resembling Nilas Luhmann's concept of a "success medium"—symbolically generated, it functions like an institution and produces value. Its tenacity also derives from the structural advantages of its format (ease of transporting the picture on canvas, low production costs, etc.). Furthermore, painting benefits from the intellectual charge it was first given in the Renaissance. Think only of Alberti: he claimed that the painter struggles with "more difficult things" than the sculptor—an argument that reaches into our present when considering how many art lovers still secretly believe that painting is the one real art. The high prices fetched by paintings at auctions further illustrate their assumed symbolic worth. As much as it occupies the highest rank in the commercial sphere, many artists and critics in the 1960s and '70s were opposed to painting—its proximity to the commodity form rendered it especially suspicious. Even those artists who opted for so-called bad painting in the late 1970s and early '80s encountered a lot of resistance and felt obliged to legitimize their practice. But this pressure around painting seems to have ceased nowadays. The posthumous reception of Martin Kippenberger's work contributed to the genre's improved reputation—for many critics, his work manages to reconcile the insights of institutional critique with seemingly expressive gestures. More recently, the argument was put forward that Kippenberger's work visualizes its networks of exhibition and distribution.° Indeed, David Joselit's brilliant plea for a painting that is "beside itself" triggered the current emergence of "network painting" in cities like New York or Berlin—painting that demonstrates that it belongs to certain social networks. What, then, does it mean to think through painting under these conditions?

1960년대 입체파 시대보다 훨씬 급진적으로 그림이 확장되면서 이미 만들어진 물체, 언어적 명제, 수행적 요소를 그림 영역에 포함시켰기 때문에 그림의 영역을 정의하는 것은 실제로 불가능하다. 그러나 그림은 종종 발동되는 후기 매체의 전형적인 방식으로 그것의 특수성을 잃었음에도 불구하고 여전히 악명높고 만연해 보아서 상징적으로 생성된 닐라스 루만의 "성공 매체" 개념과 닮아 제도처럼 기능하고 가치를 생산한다. 그것의 끈기는 또한 그것의 형식의 구조적 이점(캔버스에 있는 그림을 쉽게 운반할 수 있고, 낮은 제작 비용 등)에서 비롯된다. 게다가, 그림은 르네상스 시대에 처음 주어진 지적 전하로부터 이익을 얻는다. 알베르티만 생각하세요: 그는 화가가 조각가보다 더 어려운 것들과 씨름하고 있다고 주장했는데, 이는 얼마나 많은 예술 애호가들이 아직도 그림이 유일한 진짜 예술이라고 은근히 믿고 있는지를 고려할 때 우리의 현재에 이르는 주장이다. 경매에서 그림들이 가져온 높은 가격은 그들의 상징적 가치를 더욱 잘 보여준다. 상업 분야에서 가장 높은 순위를 차지하고 있는 만큼, 1960년대의 많은 예술가들과 비평가들은 '70는 그림에 반대했다 - 그것은 상품 형태에 가깝기 때문에 특히 그것을 의심하게 만들었다. 1970년대 후반과 80년대 초반에 소위 나쁜 그림을 선택한 화가들조차도 많은 저항에 부딪혔고 그들의 관행을 정당화해야 할 의무를 느꼈다. 그러나 그림을 둘러싼 이러한 압박은 요즘에 그친 것 같다. 마틴 키펜버거의 사후 수용은 이 장르의 평판을 향상시키는데 기여했는데, 많은 비평가들에게 그의 작품은 제도적 비평의 통찰과 견보기에 표현적인 제스처를 조화시키는 데 성공했다. 더 최근에는 키펜버거의 작품이 전시와 유통의 네트워크를 시각화한다는 주장이 제기되었다.° 실제로, "그것 말고도" 그림에 대한 다비드 호세릿의 빛나는 간청은 뉴욕이나 베를린 그림과 같은 도시에서 그것이 특정 소셜 네트워크에 속한다는 것을 보여주는 "네트워크 페인팅"의 현재 출현을 촉발시켰다. 그렇다면, 이러한 조건에서 그림을 통해 생각하는 것은 무엇을 의미할까요?

"Thinking through Painting" was the title and aim of a small event initiated by the Institut für Kunstkritik and hosted by abc art berlin contemporary, whose 2011 theme was "about painting." We are very thankful to Alexander Schröder for making this cooperation possible. Our gratitude also goes to the participants: André Rottmann, who presented a paper on painting's persistence, and Peter Geimer, who investigated how Luc Tuymans's work suggests the ability to reflect historical conditions. The two lectures by Geimer and Isabelle Graw were followed by a discussion among the participants. We decided to print a longer and edited version of the dialogue between Geimer and Graw in this volume because it allows for their propositions to be elaborated. The aim of these lectures was obviously not to deflect criticism; rather, it was to stimulate discussion. We would therefore like to thank our audience as well- it was a pleasure to think through painting with you!

'그림으로 생각하기'는 2011년 주제가 '그림에 관한 것'이었던 abc art 베를린 컨템포러리(berlin conemporary)가 주최하고 쿤스트크리틱 협회가 시작한 작은 행사의 제목이자 목표였다. 우리는 이 협력을 가능하게 해준 알렉산더 슈뢰더에게 매우 감사한다. 참가자들에게도 감사의 말씀을 드립니다. 회화의 지속성에 대한 논문을 발표한 앙드레 로트만과 퀵 투이만의 작품이 역사적 조건을 반영하는 능력을 어떻게 제시하는지 조사한 피터 가이머가 있다. 가이머와 이사벨 그로우의 두 강의는 참석자들 사이에 토론이 이어졌다. 우리는 가이머와 그로우의 대화를 더 길고 편집한 버전을 이 책에 인쇄하기로 결정했다. 왜냐하면 이 책은 그들의 제안이 정교해질 수 있기 때문이다. 이 강의들의 목적은 분명히 비판을 피하기 위한 것이 아니라 토론을 자극하기 위한 것이었다. 그러므로 우리는 또한 우리의 청중들에게 감사하고 싶습니다 - 당신과 함께 그림을 그리는 것을 생각하는 것은 즐거웠습니다!

For the longest time, the theory and practice of painting has been organized, contained, and propelled by a series of closely related antagonisms--color and contour, transparency and opacity, gesture and facture, illusion and flatness, semblance and objecthood, chroma and contrast, chance and composition, mark making and the monochrome, ostentatious virtuosity and anonymous execution, figuration and abstraction--to name just a few.' Faced with the contemporary plethora of pictorial operations associated with this complex legacy, it has become increasingly problematic, if not outright impossible, to still define painting and the "self-aware images" (Victor I. Stoichita) produced and exhibited under this rubric vis-à-vis these once structural paradigms. In the advanced discourses on painting, they appear as mere specters, only to be resuscitated, maybe even resurrected, to mourn an allegedly lost wealth of heretofore available models to probe and elicit visual experience; or as figments to repeatedly haunt contemporary practices in the historicist guises of naive quietism, travesty, or farce. By way of the incessant expansion and critique that have put painting under duress--from Cubism's assault on the space of pictorial representation to Pop art's conflation of mass-media imagery and painterly traditionalism and the various strategies of pastiche after 1970--in tandem with the advent of media such as photography, film, and computer technology, the once venerable medium, it would seem, has ultimately become exhausted.?

가장 오랜 시간 동안 회화의 이론과 실천은 밀접하게 관련된 일련의 대립에 의해 조직되고 포함되며 추진되어 왔다--색채와 윤곽, 투명성과 불투명성, 제스처와 사실, 환상과 평면성, 색상과 대비, 기회와 구성, 마크 메이킹과 단색, 과시.기교와 익명의 처형, 형상화, 추상화--몇 가지 예를 들자면.' 이 복잡한 유산과 관련된 현대의 수많은 그림 작업에 직면하여, 그림과 "자각 이미지"를 정의하는 것은 완전히 불가능하지는 않더라도 점점 더 문제가 되었다. 스토이치타)는 이러한 한때 구조적인 패러다임과 비교하여 이 루브릭 아래 제작되고 전시되었다. 그림에 대한 고급 담론에서, 그들은 단지 유형으로, 소생되거나 심지어 부활하여 시각적 경험을 조사하고 이끌어내기 위해 이전에 사용 가능한 모델의 잃어버린 부를 애도하거나, 또는 순진한 고요함, 희롱 또는 익살이라는 역사적 구실로 현대 관행을 반복적으로 괴롭히는 허구로 나타난다. 그림 표현 공간에 대한 입체파의 공격에서부터 대중매체 이미지와 회화적 전통주의의 팝아트의 혼합, 1970년 이후 사진, 영화, 컴퓨터 등의 매체의 출현과 함께 페이스티시의 다양한 전략까지 끊임없이 확장과 비평이 회화를 강요했다.한때 존경받던 매체였던 기술이 결국 고갈된 것으로 보인다.

1 Most notably, these paradigms have been explored, criticized, and sublated in the painterly practices of Gerard Richter, as continuously analyzed in seminal writings by Benjamin H. D. Buchloh. See, for instance, his recent essay, "The Chance Ornament: Aphorisms on Gerard Richter's Abstractions," *Artforum International* 50, no. 6 (February 2012): 168-79.

Though undoubtedly having lost its former integrity (just like sculpture and, more recently, analog photography) as it exceeds canvas, paint, and stretcher frames to encompass the use of readymade objects, printed matter, technical images, writing, and performative elements, painting has however demonstrated remarkable perseverance. Even leaving considerations of its resilient market value aside, it still must be conceded that the medium incessantly belies all claims for its irrelevance in today's expanded field of contemporary art and the surrounding ecology of media images. Paradoxically, the medium, in the process, appears to have dispelled its own once-uncontested material basis: at the cost of its survival, in other words, it ultimately has become bereft of its former substance. No longer synonymous only with a flat picture plane hung on the

wall, today, painting tends to emphasize the apparatus of its appearance and the conduits of its circulation. Today's dominant display devices emerge as the integral parts of painterly works that increasingly address the architectural site or the larger context of an exhibition or institution. By the same token, novel modes of distribution take precedence over the painted picture as a discrete object—namely, the proliferation of images through media of publicity and reproduction, the very circuits and trajectories of dissemination and validation.

Following this tentative and admittedly schematic account of the medium's most recent reconfigurations (or reanimations), it could be concluded that painting is moving beyond the limitations of its once-traditional material support, without abolishing its ancestral discursive and institutional scaffolding altogether. The paradigms that once provided the very basis of painterly articulations have not been annihilated, but are disseminated across an expanded array of practices, materials, media, and sites.²

의심할 여지 없이, 그림은 캔버스, 페인트, 들것 프레임 너머 이미 만들어진 물체, 인쇄물, 기술 이미지, 글쓰기 및 수행 요소의 사용을 포괄하기 때문에 이전의 무결성을 잃었지만, 놀라운 인내심을 보여주었다. 그것의 탄력적인 시장 가치에 대한 고려는 제쳐두고라도, 그 매체가 오늘날의 확장된 현대 예술 분야와 미디어 이미지의 주변 생태계에 대한 그것의 무관성에 대한 모든 주장을 끊임없이 속인다는 것은 인정되어야 한다. 역설적이게도, 그 과정에서 매체는 한때 경쟁하지 않았던 물질적 기반을 없앤 것으로 보인다. 즉, 생존의 대가를 치르면서, 결국 이전의 물질로부터 멀어진 것이다. 더 이상 평평한 그림 평면과 동의어가 아닙니다. 오늘날 벽화는 그것의 외관과 순환의 도관을 강조하는 경향이 있다. 오늘날 지배적인 디스플레이 장치는 건축 현장 또는 전시회나 기관의 더 큰 문맥을 다루는 화가 작품들의 필수적인 부분으로 부상한다. 마찬가지로, 새로운 배포 모드는 별개의 개체로서 그려진 그림보다 우선한다. 즉, 홍보 및 재생산 매체를 통한 이미지의 확산, 배포 및 검증의 바로 그 회로 및 궤적. 이 매체의 가장 최근의 재구성(또는 재생)에 대한 잠정적이고 인정된 도식적인 설명에 따르면, 회화는 조상들의 담론적이고 제도적인 발판을 완전히 폐지하지 않고 한때 전통적인 재료 지원의 한계를 넘어서고 있다고 결론지을 수 있다. 한때 화가적 조사의 바로 그 기초를 제공했던 패러다임은 소멸된 것이 아니라, 광범위한 연습, 재료, 미디어 및 사이트에 전파되었다.²

² On the irreversible exhaustion of the mediums of painting and sculpture and the concomitant critique of the modernist understanding of specificity in the 1970s in terms of a physical substance, see Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup* (Cambridge, MA: MIT Press, 2011), 18ff.

Art historian David Joselit has made an attempt to summarize this state of affairs in a single, much-quoted sentence: "Painting is beside itself." A For Joselit, contemporary painting is marked by a notion of constant transition rather than stasis. Instead of constituting self-contained entities, painterly works explicitly establish relations to the broader social, technological, and economical networks within which they come into existence and circulate. In other words, we witness yet another instance in the shift from self-referentiality to self-reflexivity pertinent to the history of art after 1970 as a whole. If it was once the essence of the medium's material characteristics that demanded to be recursively explored, painterly practices today engage their varying contexts in order to hold in suspension, in Joselit's words, "the passages internal to a canvas, and those external to it"³ This argument seems reminiscent of Michel Foucault's analysis of the intrinsic and extrinsic factors that inform (in both the literal and figurative senses of the term) the paintings of Édouard Manet. Foucault, in his 1971 Tunis lecture on the French artist, located both the effects of modern power and the aesthetic modes to challenge them within the material and compositional properties of the canvas—for instance, within the framework of the "picture-object" created through 3 Following Hal Foster, the claim of Pop artists such as Richard Hamilton, Ed Ruscha, and Roy Lichtenstein to capture postwar modern life in figurations based on contemporary media images and signage systems may be regarded as the historical threshold between painting as a delineated area of competence and the dissolution of boundaries in Minimalism and most importantly Conceptual art. See Hal Foster, *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2012).

미술사학자 데이비드 조슬릿은 이 상황을 단 한 마디로 요약하려는 시도를 했다: "그림은 그 자체다." 조슬릿에게 현대 회화는 정체성보다는 지속적인 전환의 개념으로 특징지어진다. 자급자족하는 실체를 구성하는 대신, 화가 작품은 그들이 존재하게 되고 순환하는 더 넓은 사회적, 기술적, 경제적 네트워크와의 관계를 명시적으로 확립한

다. 다시 말해, 우리는 1970년 이후 예술사와 관련된 자기 참조성에서 자기 반사성으로의 전환에서 또 다른 사례를 목격한다. 만약 그것이 한때 재귀적인 탐구를 요구했던 매체의 물질적 특성의 본질이었다면, 오늘날 화가들의 연습은 "캔버스 내부의 구절과 캔버스 외부의 구절"을 보류하기 위해 그들의 다양한 맥락에 관여한다. 에두아르 마네의 그림에 정보를 주는 본질적이고 외적인 요소들. 푸코는 1971년 튀니스 미술가에 대한 그의 튀니스 강연에서 현대 권력의 효과와 미학적 모드를 캔버스의 재료와 구성 속성 내에서 모두 도전할 수 있는 위치를 찾아냈다. 예를 들어, 3 Following Hal Foster를 통해 만들어진 "그림-객체"의 틀 안에서 리처드 하미와 같은 팝 아티스트들의 주장이었다. 현대 미디어 이미지와 간판 시스템을 기반으로 전후 현대 생활을 형상화하는 Iton, Ed Ruscha, Roy Lichtenstein은 그림에 대한 역량의 묘사된 영역과 미니멀리즘과 가장 중요한 개념 예술에서의 경계 해체 사이의 역사적 문턱으로 간주될 수 있다. Hal Foster, *The First Pop Age*: 해밀턴, 리히텐슈타인, 워홀, 리히터, 러샤의 예술에서의 그림과 주관성 참조 (프린스턴, 뉴저지주: 프린스턴 대학교 출판부, 2012).

4 David Joselit, "Painting Beside Itself," *October* 130 (Fall 2009): 134.

5 *Ibid.*, 129.

Manet's treatment of the illusionist space of classical representation, lighting, and the gaze. Whereas the question of how far contemporary practices contest, or rather coalesce with, our current regime of control and its grasp on subjectivity cannot but depart from the diagnosis of painting's lack of medium-specificity.®

Assessing modern painting's intimate rapport with technical media by recourse to the history of history painting, Peter Geimer, in his essay in the present volume, addresses both the formal particularities and discursive framing of the paintings of Wilhelm Sasnal and Luc Tuymans. Casting a closer look at painterly tropes of ambiguity, vagueness, and obliteration of details, as well as the concomitant attempts of art critics, historians, and curators to advocate aesthetic strategies of imprecision, ambivalence, and withdrawal, Geimer's expansive case study especially challenges the approach of Tuymans and his commentators to twentieth-century history—mainly the representation (or its calculated failure) of events and sites related to the Holocaust and the Second World War—and atrocious contemporary media imagery. Meticulously analyzing the chasm emerging between the painterly rendition of archival or press photographs and the highly charged subject matter strategically deployed by Tuymans, Geimer advances to question the epistemological claims commonly made for contemporary painting's supposedly superior reflexivity and conceptual thrust, which are based on the distance it is said to take from everyday experiences of immersion.

고전적 표현, 조명, 시선의 환상적 공간에 대한 마네의 처리 반면에 현대의 관습이 어디까지 경쟁하거나 오히려 결합하는지에 대한 질문은 현재 우리의 통제 체제와 주관성에 대한 그것의 파악은 그림의 중간 특이성이 부족하다는 진단에서 벗어나지 않을 수 없다.® 피터 가이머(Peter Geimer)는 역사 회화의 역사에 의존하여 현대 회화의 기술 매체와의 친밀한 관계를 평가하면서, 빌헬름 사스날과 룩 투이만의 회화의 형식적 특수성과 담론적인 틀을 모두 다루고 있다. 모호성, 모호성, 디테일의 소거라는 화가적 흐름과 부정확성, 양면성, 철퇴의 미학적 전략을 옹호 하려는 미술 비평가, 역사가, 큐레이터들의 부수적인 시도를 자세히 들여다보면, 가이머의 광범위한 사례 연구는 특히 투이만과 그의 해설자들의 접근에 도전한다. 20세기 역사 - 주로 홀로코스트와 제2차 세계 대전과 관련된 사건과 장소의 표현(또는 계산된 실패)과 잔혹한 현대 미디어 이미지. 기록 사진이나 언론 사진의 화가다운 표현과 투이만에 의해 전략적으로 배치된 높은 전하를 띤 주제 사이의 틈을 꼼꼼히 분석하면서, 가이머는 현대 회화의 아마도 우월한 반사율과 개념 추력에 대해 일반적으로 만들어진 인식론적 주장에 의문을 제기하기 위해 전진한다. 그리고 그것은 몰입의 일상적인 경험으로부터 얻는 거리라고 한다.

Isabelle Graw, in her contribution, seeks to ground painting's residual specificity in the semiotic activity of "mark making" rather than in the material properties heretofore allegedly exclusive to the medium. Departing from the fact that painting has traditionally epitomized aesthetic subjectivity as such—correlating the gestalt of the beholder with the field of vision delineated by the limits of a picture plane—Graw discusses the sociopolitical horizon of indexical signs within and beyond the realm of painting proper. Engaging a panoply of practices from Francis Picabia through Andy Warhol to Charline von Heyl and Albert Oehlen, all which defy the notion of an

essence of the medium, and through close readings of the discourses surrounding them, Graw demonstrates that painting's perseverance is grounded in its potential to evoke not only corporeal likeness, but more fundamentally in the suggestion that artworks could attain the status of "quasi-persons." They appear as avatars capable of acting and thinking on their genuine terms-and producing a surplus value of reflexivity in high demand within the bio-economical regime of the contemporary art market and our post-Fordist economy at large. "Thinking through Painting," the title of the small-scale conference documented in this book, took place in the context of the 2011 abc - art berlin contemporary art fair entitled "about painting." It is a double entendre as such: both Graw and Geimer reflect on the ways in which artistic practices and art-historical discourses bring notions of self-reflexivity to bear on painting, be it beside itself or utterly self-complacent, and thereby attribute value--critical, economic, symbolic, epistemic-to the aesthetic articulations of our present.

이사벨 그로는 그녀의 기고문에서, 이전에 매체에 독점되었다고 알려진 물질적 특성보다는 "표식 만들기"의 기호학적 활동에서 회화의 잔류 특이성을 기초하고자 한다. 그림은 전통적으로 미적 주관성을 전형화했다는 사실에서 벗어나, 그림 평면의 한계로 묘사된 시야와 보는 사람의 게탈트를 연관짓는다는 사실에서 벗어나, 그로는 적절한 그림의 영역 안과 너머의 색인적 기호의 사회정치적 지평을 논한다. 프란시스 피카비아에서 앤디 워홀을 거쳐 샤를린 폰 헤일, 알베르트 올렌에 이르기까지 매체의 본질에 반하는 일련의 연습에 참여하면서, 그리고 그들을 둘러싼 담론의 면밀한 읽기를 통해, 그로는 그림의 끈기가 육체적 유사성뿐만 아니라, 그것의 잠재력에 기반을 두고 있음을 보여준다. 예술작품이 "인물"의 지위를 얻을 수 있다는 제안에서 보다 근본적으로, 그들은 현대 미술 시장과 포스트 포디스트 경제 전반의 생물 경제 체제 내에서 높은 수요에서 반사성의 잉여 가치를 창출할 수 있는 아바타처럼 보인다. 이 책에 기록된 소규모 학회의 제목인 "그림에 대한 생각"은 "그림에 대하여"라는 제목의 2011년 abc-art 베를린 현대 미술 박람회의 맥락에서 이루어졌다. 그것은 이중적인 주제이다: 그로우와 가이머 둘 다 예술적 관행과 예술사적 담론이 자기반영성의 개념을 그림 옆에 있던 완전히 자기만족적이든 간에, 그래서 우리 현재의 미적 표현에 가치를 부여하는 방식을 반영한다

6 See Michel Foucault, *Manet and the Object of Painting*, trans. Matthew Barr(London: Tate Publishing, 2011).