

Uncomfortable Beauty

Joshua Decter, 2025

When is a painting or drawing finished or unfinished, complete or incomplete? When the artist – or viewer says so? And when it is *finished*, what does that mean? Some of the paintings and drawings that I admire the most transmit a quality of deliberate *unfinishedness*, or purposeful *incompleteness*, which is also one way to think about abstraction – as a visual language that enlists the viewer's participation in the making of meanings. Perhaps some artworks are best left *finished in their unfinishedness*, in their *complete incompleteness*. Maybe this is part of their beauty. Abstraction as an aesthetic condition can also be thought of as a means of signifying purposeful incompleteness.

There are artists who wish to emancipate us from certain expectations about what constitutes a finished artwork – a controlled letting go of control. What is not depicted can be more impactful than what is depicted; amorphous, abstract areas of the painting may generate mystery, tension, ambiguity, unknowability beyond the realm of representation, while paradoxically bringing into representation the unrepresentable. Some artists may implicitly authorise the viewer to complete what only appears to be incomplete. One might consider Robert Rauschenberg's methodical erasure of Willem de Kooning's drawing in his 1953 *Erased de Kooning Drawing* as a coy gesture of *unfinishing* that artwork, while also amplifying Kooning's own procedures of de-representation. Rauschenberg in a sense approached the de Kooning as a *readymade artwork*, and then proceeded to subtract the de Kooning from itself, unmaking the drawing and pushing it into a realm of non-objectivity.

The Readymade not only opened up the possibility for us to think of non-art things as art, but also to consider art itself as a *readymade language*, incorporating the recursive languages of painting, that can be adjusted and remade. One could reasonably argue that painting has already been turned inside-out, and outside-in, in every way imaginable: painting as a formal and material art language, painting as a concept, painting as a means of expression, painting as a signifier of identity, painting as a way to figure something into representation, painting as a way to re-represent something into abstraction, painting as a way to articulate a narrative, painting as a refusal to communicate beyond itself, painting as a mediator of spirituality, painting as a critique of itself, painting as meta-painting, and so on and so forth. To be a painter is to be liberated inside the prison house of painting's post-historical languages, syntaxes, grammars, codes, styles, pastiches, innovations and de-innovations. One of the anxieties of painting, and of painters, has been the challenge of making people pay attention to painting in the age of mass distraction and the society of the spectacle: the distraction of television, movies, shopping, work, war, etc. One solution has been to create paintings that *are* spectacle, rather than being consumed by the spectacle: painting as a mode of distraction from other distractions.

From the first time that I met Amy Sillman in 1990, it was clear that she was on a mission to plumb the depths of painting and drawing: to develop complex, weird, recombinant, and humorous styles of abstraction–representation that would invoke – and problematise – the omnipresent ghosts of modernism. In addition to curation, her deeply researched and eloquent writing about art can be seen as co-extensive with her art, in the sense that as she interprets and analyses the work of other artists, she thereby builds communities of artists and discursive networks that feed back into her work. Uncomfortably beautiful, her art transmits an ethos of *unfinished finishedness* or *incomplete completeness*, as if she – and her artworks – are reluctant to accept an ending. Indeed, she allegorised such conditions in the 2012 *15 Possible Futures: Cartoon for a Painting*, a digital animation in which

an iPad drawing program operates as a post-medium medium to produce numerous possible iterations of a painting. There never is a *last picture show* for Amy.

In Amy's 2019 Artist's Choice project at MoMA, *The Shape of Shape* (which I am tempted to retitl *The Art of Art*), she rethought modernist and contemporary art histories by proposing new aesthetic narratives through the staging of unusual visual correspondences and frictions in relation to shape and line, amplifying interpenetrations between abstraction, representation and figuration. The works she selected could be understood to comprise a kind of *readymade* language of art. Curation became a tool of visualising, to a certain extent, her own creative process; a subjective archive of influences, an essay comprised of artworks. One could almost imagine the works in the MoMA show appearing as characters in a movie or animation – perhaps even a meta-documentary – that Amy might produce about her own practice. One could also imagine the exhibition being restaged endlessly in different configurations, artworks being added and subtracted, an ongoing reimagining of art's variegated languages. *The Shape of Shape* was also the shape of Amy. There really never is a *last picture show* for Amy.

Traditional analogue film and animation are built from a sequencing of still images, an assembling, montaging, cutting together – and putting into motion – of particles of visual information. (Digitisation has facilitated more liquid, synthetic production processes.) Within the historical avant-gardes, photography, cinema and animation were in a continuous dialogue with the image-worlds of painting, drawing and printmaking. This spirit of investigation into artistic hybridisations and cross-pollinations animates Amy's work. The previously mentioned *13 Possible Futures: Cartoon for a Painting* delivers a humorously self-reflexive exposition of Amy's artistic process, wherein she demonstrates that a painting can be understood as an unfolding temporal event that happens at various speeds, signified through a sequence of formal rearticulations, as if in a fluid state of *completed incompleteness*, or *finished unfinishedness*: painting reconceived through the medium of digital animation as meta-painting. In large-scale works such as the 2012 *13 Possible Futures: Cartoon for a Painting* we are presented with what could be described as an archive of drawings-as-paintings/paintings-as-drawings that operate as distinct works but also as elements of her visual language. Amid these reformulations of her own visual grammar and syntax, we can observe the hand-painted sentence, '13 possible futures for a painting', indicating that these works constitute an evolving vocabulary that is also the operating system for another possible future painting that might appear as a painting, or as an animation about a hypothetical painting that can be considered painting by other means.

Amy's analogue paintings, drawings, prints and hybrids do not feel entirely comfortable in their own skins, as if they are complicating themselves, but in ways that do not alienate us, because there is always sufficient humour and formal beauty. In the *finished unfinishedness* or *incomplete completeness* of her art, Amy generously opens a space for us to imagine what it is like to be an artist experimenting with what could be described as a *creolisation* of languages of abstraction and representation. In vibrant new paintings such as *Persona*, *Punch*, *Mug* and *Flower*, which pop with colour and motion, we feel that she is continuously rethinking the complex interrelationships between line, shape, figuration, de-figuration, abstraction, de-abstraction, representation and de-representation – problems that really do not have solutions, only moments of aesthetic revelation and, dare I say, optical sensuousness and visual joy. And yet, these paintings also emit degrees of formal discomfort, as if things don't quite fit smoothly together, a quality that gives them a palpable tension.

And while we can recognise a Sillman painting or drawing as a Sillman painting or drawing, her works nevertheless defy the formulaic, resisting easy stylisation and convenient aesthetic branding.

As evident in the 2013–14 exhibition *one lump or two*, as well as in *The ALL-OVER* (2016), *Landline* (2018) and her contribution to the 2022 Venice Biennale, Amy has developed installation methods that illuminate her artistic processes, at once constructing and deconstructing how drawings, paintings and prints come into being, and un-being. She mediates drawing through painting, and painting through drawing, printmaking through drawing, painting through printmaking, and she is in a constant process of rethinking and remaking these interpenetrations, which involves a hand that is the extension of a complex body ... a body that is at once there and not-there in the work. Her printed aluminium panels – collectively titled *Temporary Object* – are at once object-like, print-like, drawing-like and painting-like, and yet these categories and designations seem insufficient to describe what is going on inside of each of these panels, and in the relationships between the panels. The panels are at once cold and hot, the raw and the cooked, digital and analogue, human and posthuman, embodied and disembodied, improvised and programmed, and dryly humorous – they constitute an archive and an index of Amy’s hybrid visual grammar and syntax. They operate at different velocities – at once fast and slow – and can also be thought of as various possible futures of other artworks.

There has always been an anxiety that animates Amy’s work – artmaking as an expression of the anxieties of artmaking. Her aesthetic is at once messy and organised, conceptual and intuitive; a dialectic of structure and anti-structure, of legibility and the enigmatic. Artmaking is an act of vulnerability, performed in public. Some artists reveal their vulnerability more than others. For an artist to share their vulnerability *as an artist* can be awkward, particularly if there is a questioning of *mastery* in relation to how one delivers the work of art into the public sphere. Amy has mastered *unmastery*, systematising improvisation and spontaneity, playing with excess and control. Anti-method as method. We can feel Amy’s nonstop energy transferred into her work, which is then transferred into us. Her work signals an obsessiveness that is wryly cognisant of its obsessiveness. She gives us shapeshifting on formal and epistemological terms. One of her new large drawings – *Torso with Green* (2023), rendered in hues of green, blue – could be seen as a body entangled with its own processes of disembodiment, the body becoming alienated from itself, a body as something other, an *unfinished body*. Could we understand this shapeshifting – a fluidity of forms suggestive of transition from one state to another – as an expression of an aesthetics of queerness? Perhaps. All I can say is that the visual ambiguities that characterise Amy’s work ultimately evince an uneasy gorgeousness. If every finished painting or drawing is in some sense still a work in progress, then there is a reason to wake up in the morning and make something else. Perhaps Amy’s exhibition will be finished when the exhibition is unfinished. There really, really never is a *last picture show* for Amy.

Joshua Decker is a writer, curator and art historian. He has authored numerous publications, including *Art Is a Problem: Selected Criticism, Essays, Interviews and Curatorial Projects*.

Joshua Decter, 2023

In quale momento un dipinto o un disegno è compiuto o incompiuto, finito o non finito? Quando lo dice l'artista, o lo spettatore? E che significa che è finito? Alcuni dei dipinti e dei disegni che amo di più trasmettono un'idea di deliberata incompiutezza, o di intenzionale incompletezza, ed è in fondo un altro modo di pensare all'astrazione: un linguaggio visivo che richiede la partecipazione dello spettatore per la creazione di significati. Forse alcune opere d'arte è meglio considerarle finite nella loro incompiutezza, nella loro completa incompletezza. Forse anche questo fa parte della loro bellezza. L'astrazione come condizione estetica può essere interpretata anche come un mezzo per significare l'incompiutezza intenzionale.

Ci sono artisti che desiderano emanciparci da certe aspettative su ciò che costituisce un'opera d'arte finita – un controllato abbandono del controllo. Quel che non è raffigurato può avere maggiore impatto di ciò che invece lo è; aree amorfe e astratte del dipinto possono generare mistero, tensione, ambiguità, inconoscibilità oltre la rappresentazione, e paradossalmente portare nella rappresentazione l'irrappresentabile. Alcuni artisti implicitamente autorizzano lo spettatore a completare quel che appare incompleto. Si potrebbe considerare la metodica cancellazione agita da Robert Rauschenberg del disegno di Willem de Kooning nel suo *Erased de Kooning Drawing* del 1953, come un gesto astuto di *in-completare* l'opera d'arte, o *de-completarla*; amplificando al contempo le procedure di de-rappresentazione dello stesso de Kooning. Rauschenberg in un certo senso si avvicinò a de Kooning come a un'opera d'arte readymade, e poi procedette a sottrarre il de Kooning a se stesso, disfacendo il disegno e spingendolo in un universo di non-oggettività.

Il readymade non solo ci ha aperto alla possibilità di pensare a oggetti non artistici come arte, ma anche di considerare l'arte stessa come un *linguaggio readymade*, che incorpora i linguaggi ricorsivi della pittura, e che può essere adattato e rifatto. Si potrebbe ragionevolmente sostenere che la pittura sia già stata trasformata in tutti i modi immaginabili: la pittura come linguaggio artistico formale e materiale, la pittura come concetto, la pittura come mezzo di espressione, la pittura come significante di identità, la pittura come modo di rappresentare qualcosa, la pittura come modo di ri-rappresentare qualcosa nell'astrazione, la pittura come modo di articolare una narrazione, la pittura come rifiuto di comunicare al di là di se stessa, la pittura come mediatore di spiritualità, la pittura come critica della pittura stessa, la pittura come meta-pittura, e così via. Essere un pittore significa essere liberato entro i confini della prigione dei linguaggi post-storici, delle sintassi, delle grammatiche, dei codici, degli stili, dei pastiche, delle innovazioni e delle de-innovazioni della pittura. Una delle maggiori tensioni della pittura e dei pittori è stata la sfida a guadagnarsi l'attenzione nell'era della distrazione di massa e della società dello spettacolo: la distrazione della televisione, dei film, dello shopping, del lavoro, della guerra, ecc. Una soluzione è stata creare dipinti che *sono* spettacolo, piuttosto che essere consumati dallo spettacolo: la pittura come modalità di distrazione da altre distrazioni.

Già la prima volta che incontrai Amy Sillman, nel 1990, fu chiaro che la sua missione fosse scandagliare le profondità della pittura e del disegno: sviluppare stili di astrazione-rappresentazione complessi, bizzarri, ricombinanti e divertenti, capaci di invocare – e problematizzare – gli onnipresenti fantasmi del modernismo. Oltre alle curatele, la sua ampissima ricerca ed eloquente scrittura sull'arte può essere considerata coestensiva rispetto alla sua arte, nel senso che interpretando e analizzando il lavoro di altri, Sillman costruisce comunità di artisti e reti di discorso che alimentano il suo lavoro. Di una bellezza scomoda, la sua arte trasmette un'etica di incompiutezza o completezza incompleta, come se lei – e le sue opere – fossero riluttanti ad accettare una fine. L'autrice ha allegorizzato queste condizioni nell'opera del 2012 *13 Possible Futures: Cartoon for a Painting*, un'animazione digitale in cui un programma di disegno per iPad opera come strumento post-mediale per produrre numerose possibili iterazioni di un dipinto. Non c'è mai un *last picture show* per Amy.

Nel progetto Artist's Choice 2019 al MoMA, *The Shape of Shape* (che sono tentato di ribattezzare *The Art of Art*), Amy ha ripensato la storia dell'arte moderna e contemporanea proponendo nuove narrazioni estetiche attraverso la messa in scena di insolite corrispondenze e frizioni visive, in relazione alla forma e alla linea, amplificando le compenetrazioni tra astrazione, rappresentazione e figurazione. Le opere selezionate potevano essere intese come una sorta di linguaggio artistico *readymade*. La curatela è diventata uno strumento per visualizzare, in una certa misura, il suo stesso processo creativo; un archivio soggettivo di influenze, un saggio composto da opere d'arte. Le opere della mostra del MoMA potrebbero, con un po' di immaginazione, apparire come personaggi di un film o di un'animazione – forse anche di un meta-documentario – che potrebbe produrre la stessa Amy in relazione

alla sua pratica. Si potrebbe anche immaginare di riproporre la mostra all'infinito con diverse configurazioni, con opere che vengono aggiunte e sottratte, in una continua re-immaginazione dei variegati linguaggi dell'arte. *The Shape of Shape* è anche la forma di Amy. Non c'è mai un *last picture show* per Amy.

Il cinema analogico tradizionale e l'animazione sono costruiti a partire da sequenze di immagini fisse, assemblate, montate, tagliate insieme – e poi messe in movimento – particelle di informazione visuale. All'interno delle avanguardie storiche, la fotografia, il cinema e l'animazione sono rimaste in dialogo continuo con i mondi dell'immagine, della pittura, del disegno e della stampa. Un forte spirito di indagine sulle ibridazioni e le impollinazioni artistiche anima tutto il lavoro di Amy. Nel già citato *13 Possible Futures: Cartoon for a Painting* Amy offre un'autoriflessione arguta del suo processo artistico; l'artista dimostra che un dipinto possa essere inteso come un evento temporale in divenire, che si manifesta a varie velocità attraverso una sequenza di riarticolazioni formali, come in uno stato fluido di incompiutezza compiuta o di incompiutezza finita: la pittura riconcepita attraverso il mezzo dell'animazione digitale, come meta-pittura. Nelle opere di grandi dimensioni come *13 Possible Futures: Cartoon for a Painting* ci viene presentato quel che potrebbe essere descritto come un archivio di disegni-come-dipinti/dipinti-come-disegni che prendono vita come opere distinte, ma anche come singoli elementi del suo linguaggio visivo. Tra queste riformulazioni della sua grammatica e sintassi visiva, possiamo osservare la frase dipinta a mano "*13 Possible Futures for a Painting*": essa indica che queste opere costituiscono un vocabolario in evoluzione; ed esso è anche il sistema operativo di un altro potenziale dipinto futuro; il quale a sua volta potrebbe avere forma di dipinto, o di animazione relativa a un dipinto ipotetico che potrebbe nondimeno essere considerato pittura secondo qualche altro criterio.

I dipinti analogici, i disegni, le stampe e gli ibridi di Amy non sono del tutto a proprio agio nella loro pelle, come se si complicassero da soli, ma in modi che non ci alienano, perché ci sono sempre umorismo e bellezza formale a sufficienza. Nell'incompiutezza o nella completezza incompleta della sua arte, Amy ci apre generosamente uno spazio per immaginare cosa significhi essere un artista che sperimenta quella che potrebbe essere descritta come una creolizzazione dei linguaggi dell'astrazione e della rappresentazione. In nuovi e vibranti dipinti come *Persona, Punch, Mug e Flower*, che sprizzano colore e movimento, avvertiamo quanto Amy ripensi di continuo le complesse interrelazioni tra linea, forma, figurazione, de-figurazione, astrazione, de-astrazione, rappresentazione e de-rappresentazione – problemi che in realtà non hanno soluzioni, ma solo momenti di rivelazione estetica e, sono tentato di dire, sensualità visiva e gioia ottica. Eppure, questi dipinti emanano anche un certo disagio formale, come se le cose non si incastrassero perfettamente l'una con l'altra; qualità, questa, che conferisce loro una tensione palpabile. Sebbene si possibile riconoscere un dipinto o un disegno di Sillman come un dipinto o un disegno di Sillman, le sue opere sfidano comunque la formulaicità, resistendo alla facile stilizzazione e al comodo del marchio estetico.

Pensando alla mostra del 2013-14 *One lump or two*, *The ALL-OVER* (2016), *Landline* (2018) e al suo contributo alla Biennale di Venezia del 2022) emerge come Amy abbia sviluppato metodi di installazione che illuminano i suoi processi artistici, costruendo e decostruendo allo stesso tempo il processo di nascita e disfacimento dei suoi disegni e dipinti. Media il disegno attraverso la pittura, la pittura attraverso il disegno, la stampa attraverso il disegno, la pittura attraverso la stampa, e si presta a un costante processo di ripensamento e rifacimento di queste compenetrazioni, coinvolgendo una mano che è l'estensione di un corpo complesso... corpo che a sua volta è presente e non presente nell'opera. I suoi pannelli in alluminio stampato – intitolati collettivamente *Temporary Object* – sono allo stesso tempo oggetti, stampe, disegni e dipinti, eppure queste categorie e denominazioni sembrano insufficienti a descrivere tutto quanto accade all'interno di ciascuno di essi, e alle relazioni tra i pannelli. I pannelli sono allo stesso tempo freddi e caldi, crudi e cotti, digitali e analogici, umani e postumani, incarnati e disincarnati, improvvisati e programmati, sempre asciuttamente umoristici – e costituiscono un archivio e un indice della grammatica e della sintassi visiva, così ibrida, di Amy. Operano a velocità diverse – allo stesso tempo sostenute e ridotte – e possono anche essere considerate come diversi futuri possibili di altre opere d'arte.

C'è sempre stata un'ansietà, ad animare il lavoro di Amy: il fare arte come espressione dell'ansia del fare arte. La sua estetica è al tempo stesso disordinata e organizzata, concettuale e intuitiva; una dialettica di struttura e anti-struttura, di leggibilità ed enigmaticità. Fare arte è un atto di vulnerabilità eseguito in pubblico. Alcuni artisti rivelano la loro vulnerabilità più di altri; e condividere la propria vulnerabilità di artista può essere imbarazzante, soprattutto quando in ballo c'è la *maestria* relativa al modo in cui si consegna l'opera d'arte alla sfera pubblica. Amy è divenuta abilissima nella *non-maestria*, sistematizzando improvvisazione e spontaneità, giocando con l'eccesso e il controllo. L'anti-metodo come metodo. Percepriamo la mostruosa energia di Amy trasferita nel suo lavoro, trasferirsi a noi. Dal suo lavoro emerge un'ossessività ironicamente consapevole della sua ossessività. Ci offre un mutamento di

forma in termini epistemologici e formali. Uno dei suoi nuovi disegni di grandi dimensioni – Torso with green (2023), realizzato con tonalità di verde e blu – potrebbe essere interpretato come un corpo impigliato nei suoi stessi processi di disincarnazione, un corpo che si aliena da se stesso, un corpo come qualcos'altro, un *corpo incompiuto*. Potremmo intendere questo mutamento di forma – una fluidità di forme che suggerisce il passaggio da uno stato all'altro – come l'espressione di un'estetica della queerness? Forse. So dire solo che le ambiguità visive che caratterizzano il lavoro di Amy sono in ultimo l'espressione di una non facile incantevolezza. Se ogni dipinto o disegno finito è, in un certo senso, ancora un lavoro in corso, allora c'è una ragione per la quale svegliarsi ogni mattina e andare avanti. Forse la mostra di Amy sarà finita quando sarà in-compiuta (o in-finita). Non c'è mai un *last picture show* per Amy.

Joshua Decker è uno scrittore, curatore e storico dell'arte. È autore di numerose pubblicazioni, tra cui *Art Is a Problem: Selected Criticism, Essays, Interviews and Curatorial Projects*.