

GLADSTONE

"From Her Parisian Home And Studio To A Roman Church," Arcane, December 9, 2024

Arcane





Louis : Donc les peintures que nous voyons ici seront exposées à Sant' Andrea de Scaphis en octobre dans l'espace de Gavin Brown à Rome c'est ça ?

Jill : Oui.

Louis : C'est la première fois que tu travailles sur un motif marin ?

Jill : Lorsque Gavin m'a proposé de faire l'exposition, je lui ai dit que je ne pensais qu'à l'océan en envisageant cet espace. Il m'a alors expliqué l'histoire de l'église : Scaphis signifie petits bateaux. Au XIII^e siècle, la rivière atteignait les abords de l'église, qui était le lieu de débarquement des pêcheurs transportant des poissons dans le Tibre. C'était un point central dans le circuit de la pêche. Immédiatement, j'ai eu envie de faire bouger ces esprits et cette histoire romaine et de faire une exposition autour de la vie maritime mais aussi autour de la relation entre l'homme et la mer et de sa mythologie. J'ai examiné les mosaïques romaines de l'époque et mené des recherches pour comparer les espèces existantes à

l'époque, celles qui ont disparu et celles qui perdurent. Toutes les espèces présentes dans ces peintures se retrouvent dans la Méditerranée, à l'exception de quelques fantômes.

Louis : Et ce sont des espèces qui existent toujours ?

Jill : Oui, il y avait une espèce éteinte, la "vache de mer", mais je l'ai recouverte ; elle se trouve sous les couches de peinture.

Louis : Et donc tu t'es inspirée des photos sous-marines ou des mosaïques ?

Jill : Les deux.

Louis : C'est un filet qu'on voit sur celle-ci ?

Jill : Oui, c'est un filet. C'est une façon de pêcher la nuit. Quand tu vois trop de lumière tu es...

Antoine : Ébloui.

Jill : Oui, c'est une méthode de pêche

nocturne avec du feu, pratiquée dans certains pays comme l'Uruguay, où je suis né. Les poissons sont éblouis, et c'est à ce moment-là qu'on peut les capturer. Je pensais aussi aux miroirs colorés : en Amérique Latine, les colons montraient aux Amérindiens des miroirs colorés et les échangeaient contre de l'or. C'est donc aussi une métaphore des stratégies utilisées pendant la colonisation. J'avais envie de travailler indirectement autour de la mythologie, par exemple, les chants des sirènes qui provoquent le naufrage des marins.

Louis : Et, il s'agit d'une ville imaginaire ?

Jill : Plutôt issue de souvenirs. Je traversais souvent le Rio de la Plata en bateau, car j'ai grandi entre deux pays : ma mère vivait d'un côté de la rivière, à Buenos Aires, et mon père de l'autre, en Uruguay. Cependant, cela pourrait être n'importe quelle ville, comme Naples, par exemple. Je ne voulais pas créer une composition traditionnelle, mais plutôt me concentrer sur la manière dont le feu se reflète dans l'océan

Au XIII^e siècle, la rivière atteignait les abords de l'église, qui était le lieu de débarquement des pêcheurs transportant des poissons dans le Tibre.

Louis : So, the paintings we see here will be exhibited at Sant' Andrea de Scaphis in October, in Gavin Brown's space in Rome, is that right?

Jill : Yes.

Louis : Is this your first time working with a marine theme?

Jill : When Gavin suggested the exhibition, I told him that all I could think about in relation to that space was the ocean. He then explained the history of the church to me: Scaphis means "small boats." In the 13th century, the river reached the edge of the church, which served as the landing spot for fishermen bringing fish from the Tiber. It was a central point in the fishing circuit. Right away, I wanted to bring these spirits and this Roman history into motion, creating an exhibition around maritime life, but also exploring the relationship between humans and the sea and its mythology. I looked at Roman mosaics from that period and conducted research comparing the species that existed back then with those that have disappeared and those that still exist. All the species in these

paintings are found in the Mediterranean, with a few ghostly exceptions.

Louis : And are these species still around?

Jill : Yes, although there was one extinct species, the "sea cow," which I ended up covering; it's hidden beneath the layers of paint.

Louis : So, did you base it on marine photos or mosaics?

Jill : Both.

Louis : Is that a fishing net in this one?

Jill : Yes, it's a net, a way of fishing at night. When you see too much light, you're...

Antoine : Dazzled.

Jill : Yes, it's a nighttime fishing technique using fire, practiced in some countries like Uruguay, where I was born. The fish are dazzled, making it easier to catch them. I was also thinking about colored mirrors: in Latin America, colo-

nizers would show indigenous people colored mirrors and exchange them for gold. It's a metaphor for the strategies used during colonization. I also wanted to work indirectly around mythology, like the sirens' songs leading sailors to shipwrecks.

Louis : And is this an imaginary city?

Jill : More like a memory. I often crossed the Rio de la Plata by boat, as I grew up between two countries: my mother lived on one side of the river, in Buenos Aires, and my father on the other, in Uruguay. However, it could be any city, like Naples, for example. I didn't want a traditional composition but rather wanted to focus on how fire reflects on the ocean at night, creating this moving, incandescent light.

Louis : There's a somewhat decorative quality to this other painting as well. I loved fish when I was young, and it reminds me of those representations you see in restaurants. Fish depicted without relief all on the same plane.

Jill : That's because I was looking at mo-



la nuit, produisant cette lumière incandescente en mouvement...

Louis : Il y a un aspect un peu décoratif dans cette autre peinture aussi. J'adorais les poissons quand j'étais jeune et cela me fait penser à ces représentations qu'on peut trouver dans des restaurants. Les poissons dessinés sans relief sur le même plan.

Jill : C'est parce que je regardais les mosaïques. Au départ, elle était beaucoup plus plate, puis je me suis dit que je voulais capturer l'atmosphère de la mer, de la lumière qui pénètre et perce la surface. Ces deux peintures représentent le même moment, mais l'une est au-dessus de l'eau et l'autre sous l'eau. Les poissons sont dans une sorte de danse joyeuse qui, finalement, devient macabre, car ils vont être pêchés. J'ai également réalisé cette sculpture.

Louis : Comme tu disais elle va presque se confondre avec les murs.

Jill : Tout à fait. Elle se fond dans l'espace, presque comme un trompe-l'œil. Camille Claudel a réalisé une sculpture de son frère qu'elle a intitulée

Jeune Romain, en plâtre peint à la main pour imiter le bronze.

Louis : C'est fait en plâtre ?

Jill : La mienne ? Non, mais l'idée est qu'elle trompe l'œil. La structure est en aluminium, recouverte de couches de cre et de peinture à l'huile. Je voulais qu'elle ressemble à une pierre, comme du marbre rouge ou du porphyre. Il s'agit d'un moulage de mon corps, voilé par un drap. J'ai repris le titre de Camille Claudel, *Young Roman*, de sorte que l'identité du corps se perde dans l'anonymat d'une ville.

Louis : C'est un endroit qui t'a inspiré, Sant' Andrea de Scaphis ?

Jill : Je trouve que c'est un endroit spécial. Il y a une intimité avec l'histoire romaine, ce n'est pas vraiment un espace d'exposition classique, c'est plutôt un geste qu'on y fait.

Louis : Et avant ça, ta dernière exposition c'était le Schinkel Pavillon ?

Jill : Oui, en février dernier. J'ai réalisé des études pour chaque peinture

en utilisant le format d'une œuvre qui m'avait déjà inspiré pour une autre exposition à Berlin en 2018 : *Intérieur/Le Viol* de Degas. J'ai repris le format de Degas pour effectuer les études de ces sept peintures, puis je les ai peintes en grand format, par rapport aux proportions de l'architecture du Schinkel.

Antoine : C'est en rapport avec le thème de la surveillance du Panoptique qui se présente au Schinkel Pavillon ?

Jill : Oui, exactement. Cela s'ancre dans l'idée du nu féminin à travers l'histoire de l'art. J'ai construit un espace de surveillance pour examiner la position du peintre par rapport au sujet féminin, mais aussi pour interroger le rôle du spectateur, qui passe de simple observateur à voyeur, et finalement à sujet. Dans l'exposition, nous avons *Nu descendant un escalier* de Duchamp, ainsi que la version de Henry Taylor et finalement la mienne. Duchamp déconstruit la figure traditionnelle et formelle du corps, mais il l'appelle néanmoins "nu". Je pensais à l'idée que le nu était central dans la modernisation du langage pictural. Après Duchamp,

J'ai construit un espace de surveillance pour examiner la position du peintre par rapport au sujet féminin, mais aussi pour interroger le rôle du spectateur, qui passe de simple observateur à voyeur, et finalement à sujet.

saics. Initially, it was much flatter, then I decided I wanted to capture the sea's atmosphere, the light penetrating and piercing the surface. These two paintings depict the same moment, but one is above water and the other below. The fish are in a sort of joyful dance that ultimately turns macabre, as they're about to be caught. I also created this sculpture.

Louis : As you said, it almost merges with the walls.

Jill : Exactly. It blends into the space, almost like a trompe-l'œil. Camille Claudel made a sculpture of her brother, titled *Jeune Romain*, in hand-painted plaster to imitate bronze.

Louis : Is it made of plaster?

Jill : Mine? No, but the idea is that it deceives the eye. The structure is aluminium, covered in layers of wax and oil paint. I wanted it to resemble a stone, like red marble or porphyry. It's a cast of my body, draped in cloth. I borrowed Camille Claudel's title, *Young Roman*, so that the body's identity fades into the anonymity of a city.

Louis : Did the Sant' Andrea de Scaphis space inspires you?

Jill : I think it's a special place. There's an intimacy with Roman history; it's not really a traditional exhibition space; it's more like a gesture you take there.

Louis : And before this, your last show was at the Schinkel Pavilion?

Jill : Yes, last February. I made studies for each painting using the format of a work that had previously inspired me for another exhibition in Berlin in 2018: Degas' *Intérieur/Le Viol*. I used Degas' format for these seven studies, then painted them in large format, relative to the proportions of the Schinkel Pavilion architecture.

Antoine : Was it related to the surveillance theme presented in the Panopticon at the Schinkel Pavilion?

Jill : Yes, exactly. It's rooted in the idea of the female nude throughout art history. I constructed a surveillance space to examine the painter's position relative to the female subject, but also to question the role of the viewer, who shifts

from mere observer to voyeur, and finally to subject. In the exhibition, we included *Nude Descending a Staircase* by Duchamp, as well as versions by Henry Taylor and ultimately my own. Duchamp deconstructs the traditional, formal figure of the body, yet still calls it a "nude." I was reflecting on how the nude has been central to modernizing pictorial language. After Duchamp, Picasso continued to deconstruct the form, and De Kooning even went as far as erasing it, but they still referred to these works as "nudes." There's an anchoring in the nude tradition, offering the viewer a sort of seductive consumption: an idea of spectacle around the intimate connection between the painter and the subject.

Antoine : How did you approach staging the space?

Jill : I would never have done it if I hadn't been engaged in a conversation with painting. I wrote pages about this relationship between the painter and the nude, had models in my studio, and ultimately used my own body as a subject. I portrayed myself in *Nude Descending a Staircase* because I wanted to erase the distance between the subject and the





Picasso continue à déconstruire la forme, et De Kooning va même jusqu'à l'effacer, mais ils continuent à désigner ces œuvres comme des "nus". Il y a un ancrage dans une tradition du nu, qui représente pour le spectateur une sorte de consommation séduisante : une idée de spectacle autour de l'intimité profonde entre le peintre et le sujet.

Antoine : Et comment as-tu abordé la mise en scène de l'espace ?

Jill : Je n'aurais jamais fait cela si je n'avais pas été engagée dans une conversation avec la peinture. J'ai écrit des pages sur cette relation entre le peintre et le nu, j'ai eu des modèles dans mon studio, et finalement, j'ai utilisé mon propre corps comme sujet. Je me suis représentée dans *Le Nu descendant un escalier* parce que je voulais justement effacer la distance entre le sujet et l'artiste.

Antoine : C'est la première fois que tu te mettais en scène dans tes peintures ?

Jill : Comme ça oui, je l'ai fait avant mais pas aussi explicitement.

Louis : Est-ce que tu écris les histoires qui se cachent derrière tes peintures ou ce ne sont vraiment que des images pour toi ?

Jill : Parfois j'écris, oui. J'écris des scénarios qui ne deviennent jamais des films, j'ai écrit trois films que je n'ai jamais réalisés.

Louis : Tu aimerais réaliser un film ?

Jill : J'aimerais me lancer dans la réalisation d'un, mais je pense que ma nature solitaire pourrait être un obstacle. En peinture, je n'ai pas à dépendre de qui que ce soit ; elle exige très peu de ressources matérielles.

Antoine : Est-ce que tu dirais que tu peins plutôt rapidement ?

Jill : Je fais beaucoup de couches très fines. Tu vois ce n'est pas de la matière en fait, car chaque couche est très fine.

Louis : Par exemple, la scène de Schinkel, est-ce qu'il y a une narration pour toi derrière ces images ?

Jill : Je construis au fur et à mesure que

je peins. Je me surprends des choses qui émergent. David Lynch disait que quand il a commencé à écrire *Blue Velvet* il a rêvé qu'il trouvait une oreille dans le gazon. Il ne savait pas ce qu'il y allait suivre mais il savait qu'avec cette image il y avait un truc qui allait partir très loin. En fait moi c'est un peu similaire je commence avec une image et après tout vient.

Louis : En fait l'histoire se crée avec les images ?

Jill : Exactement. Les images me tombent dessus, je ne suis pas une narration.

Louis : Entre ta peinture et le cinéma, on retrouve l'importance du travail sur la lumière.

Jill : Je viens de faire un entretien avec Dario Argento sur son film *Suspria*. J'étais fascinée par ce film et la façon dont il a travaillé la lumière.

Antoine : Quel est le procédé ?

Jill : Il souhaitait reproduire l'éclairage des films des années 30. Pour cela, il

Je viens de faire un entretien avec Dario Argento sur son film *Suspria*. J'étais fascinée par ce film et la façon dont il a travaillé la lumière.

artist.

Antoine: Was this your first time staging yourself in your paintings?

Jill: In this way, yes. I've done it before, but not as explicitly.

Louis: Do you write the stories behind your paintings, or are they purely images for you?

Jill: Sometimes I write, yes. I write scripts that never become films; I've written three films in my life that I never made.

Louis: Would you like to make a film?

Jill: I'd like to try, but I think my solitary nature might be an obstacle. With painting, I don't have to depend on anyone; it requires very few material resources.

Antoine: Would you say you paint quickly?

Jill: I paint with many very thin layers. You see, it's not about materiality; each layer is very fine.

Louis: For instance, the Schinkel scene—does it hold a narrative for you behind these images?

Jill: I construct it as I paint. I'm surprised by the things that emerge. David Lynch said that when he started writing *Blue Velvet*, he dreamed of finding an ear in the grass. He didn't know what would follow, but he knew this image would lead somewhere. For me, it's a bit similar—I start with an image, and then everything follows.

Louis: So the story creates itself with the images?

Jill: Exactly. The images come to me; I don't follow a narrative.

Louis: Between your painting and cinema, there's a strong emphasis on lighting.

Jill: I just did an interview with Dario Argento about his film *Suspria*. I was fascinated by the film and the way he worked with light.

Antoine: What's the process?

Jill: He wanted to recreate the lighting of 1930s films. To do this, he used film stock with very low ASA and intense exposure to light. Collaborating with Luciano Tovoli, they created sets with red, green, and blue canvases through which light passed, reflected, and enveloped the characters. *Suspria* truly set the standard for what a horror film could be, reshaping the genre.

Antoine: Is horror a genre you enjoy?

Jill: Not always, but with Argento, I think he approaches the sublime. *Suspria* keeps the viewer in an almost hypnotic state, with bright colored lights shading the characters, meticulously constructed sets, and suspense building in every scene. The soundtrack by Goblin literally transports the listener. Argento elevates the image of women to an almost metaphysical level, then shatters it... This process leaves a huge void that evokes a certain emotion. However, horror for horror's sake doesn't appeal to me.

Antoine: Are the scripts you write horror-themed?



a utilisé une pellicule avec très peu d'ASA et une exposition intense à la lumière. En collaboration avec Luciano Tovoli, ils ont créé des décors avec des toiles rouges, vertes et bleues à travers lesquelles la lumière passait, se reflétait et imprégnait les personnages. *Suspiria* est un film qui a véritablement établi le canon de ce que pouvait être un film d'horreur, changeant ainsi le genre.

Antoine : Est-ce que c'est un genre qui te plaît ?

Jill : Pas toujours, mais avec Argento, je pense qu'il s'approche du sublime. *Suspiria* maintient le spectateur dans un état presque hypnotique, avec des éclairages aux couleurs vives qui teignent les personnages, des décors méticuleusement construits et un suspense qui se développe à chaque scène. De plus, la bande-son de Goblin transporte littéralement l'auditeur. Argento élève l'image de la femme à un niveau quasi métaphysique, puis la détruit... Ce processus laisse un énorme vide qui suscite une sorte d'émotion. Toutefois, l'horreur pour l'horreur ne m'enchantait pas.

Antoine : Les scénarios que tu as écrit, c'est de l'horreur ?

Jill : Un peu...

Louis : J'ai eu l'impression que ta peinture a évolué d'un monde fantasmagorique et imaginaire voire surréaliste à des scènes de genre, est-ce vraiment une transition ?

Jill : Oui, peut-être. J'essaie de peindre ce que je veux voir, ainsi que les émotions qui accompagnent la vie. Je pense que le surréalisme, de toute façon, est un concept qui a été beaucoup exploité. En réalité, nous sommes tous, par définition, surréalistes parce que nous avons un vaste inconscient. Je n'aime pas que l'image soit réduite à "l'idée" du surréalisme. Par exemple, avec Dali et l'horloge fondante, bien que je respecte Dali, l'idée de l'horloge qui fond comme symbole du surréalisme me dégoûte. Je préfère penser aux surprises inconscientes, aux faux pas, aux visites inattendues, à l'écriture automatique, mais pas aux images qui se liquéfient.

Louis : Et comment tu l'amènes, cette émotion dont tu parles dans tes peintures ?

Jill : Je pense que cela vient naturellement. En fait, je ne me retiens pas. Je peins avant tout les images que j'aime. Cependant, je n'ai pas besoin de peindre pour aimer.

Antoine : Toujours, avec une tonalité de l'étrange néanmoins, non ?

Jill : Ça vient tout seul, la visite inattendue.

Antoine : Il y a quelque chose qui est à résoudre, ou que l'on ne peut pas résoudre.

Jill : Oui, l'incertitude qui fait partie de la vie.

Louis : Et cette palette vermillon du Schinkel j'ai l'impression de la retrouver dans ces nouvelles peintures ?

Jill : C'est vrai qu'au Schinkel il y avait cette lumière rouge très forte et verte aussi. Le rouge et le vert sont très forts dans mon travail.

Louis : Comment définirais-tu ta relation avec le spectateur ?

Jill : Je pense à lui, il est présent, comme une présence derrière moi. Pourtant, je deviens aussi spectateur. Et il peut également devenir sujet. Je pense que l'histoire de l'art évolue à travers le regard du spectateur, ce qui le rend essentiel.

Jill : A little...

Louis : I felt your painting has evolved from a fantastical, imaginary, even surrealist world to genre scenes. Is this really a transition?

Jill : Yes, maybe. I try to paint what I want to see, as well as the emotions that accompany life. I think surrealism, anyway, is a concept that has been heavily exploited. In reality, we're all surrealists by definition because we have a vast unconscious. I don't like reducing an image to the "idea" of surrealism. For instance, with Dali and his melting clock—though I respect Dali, the melting clock as a surrealist symbol disgusts me. I prefer thinking about unconscious surprises, missteps, unexpected visits, automatic writing—not liquefying images.

Louis : And how do you bring that emotion you talk about into your paintings?

Jill : I think it comes naturally. I don't hold back. I paint primarily the images I love. However, I don't need to paint to love.

Antoine : Always with a tone of the strange, though, right?

Jill : It comes naturally, the unexpected visitor.

Antoine : There's something to resolve, or something that can't be resolved.

Jill : Yes, the uncertainty that's part of life.

Louis : And that vermillion palette from Schinkel—I feel like I see it in these new paintings.

Jill : It's true that at Schinkel there was that very strong red and green light. Red and green are very prominent in my work.

Louis : How would you define your relationship with the viewer?

Jill : I think of them; they're present, like a presence behind me. But I also become the viewer. And they, too, can become the subject. I believe art history evolves through the viewer's gaze, which makes them essential.