



Nick Goss, *Sun Café*, 2024. Distemper, oil and silkscreen on linen. 120 × 210 cm | 47 1/4 × 82 11/16 in. Painting unique. Photo : Eva Herzog. Courtesy of the artist and Perrotin.

NICK GOSS *ISLE OF THANET*

31 août – 21 septembre 2024

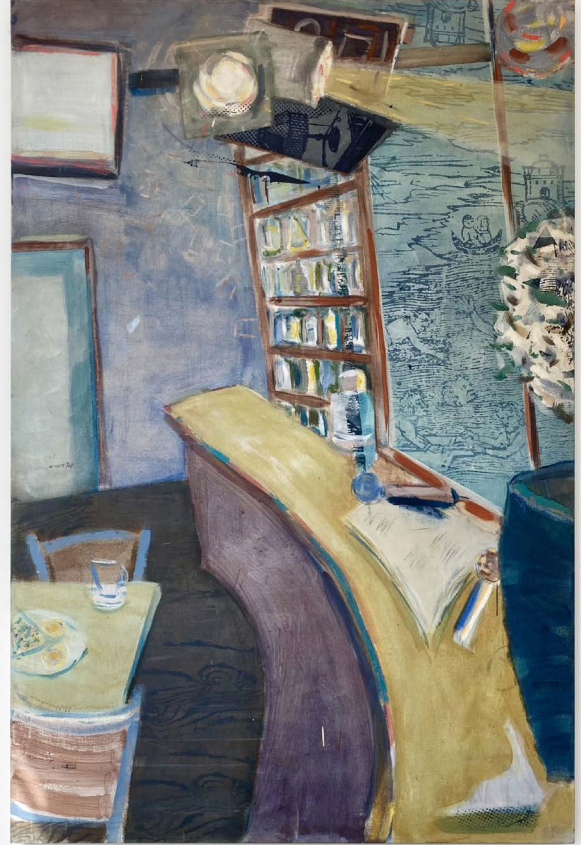
«Je discutais avec une conservatrice de musée qui s'est récemment installée à Margate, dans le Kent, où est né l'embryon de cette idée de série de tableaux. Elle m'a dit que cette partie du Kent regroupant Margate, Broadstairs et Ramsgate était autrefois détachée de l'île principale, et que ce n'est qu'au XVII^e siècle que le fleuve qui séparait l'île de Thanet de l'actuel Royaume-Uni s'est ensablé et a ainsi joint les deux parties à nouveau. Les gens qui vivent dans cette région britannique l'appellent encore aujourd'hui 'l'île'. C'est cette idée qui a servi de point de départ à une série de tableaux évoquant la vie insulaire et ce qu'elle peut signifier à notre époque.» Nick Goss

August 31 – September 21, 2024

"I was chatting to a curator who recently moved to Margate in Kent where the genesis of the idea for this series of paintings began. She mentioned how that area of Kent, including Margate, Broadstairs, and Ramsgate, used to be detached from the mainland; it was only in the 1600s that the river that separated the *Isle of Thanet* with the UK silted up and joined the two together. People who live in that part of the United Kingdom still refer to that area as 'the Isle'. This idea has proved a starting point to make a set of paintings that considers what it's like living on an island, what that might mean at this point in time." Nick Goss



Nick Goss, *Newgate Gap*, 2024. Distemper, oil and silkscreen on linen. 210 × 140 cm | 82 11/16 × 55 1/8 in. Painting unique. Photo: Eva Herzog. Courtesy of the artist and Perrotin.



Nick Goss, *En Route*, 2024. Distemper, oil and silkscreen on linen. 180 × 300 cm | 70 7/8 × 118 1/8 in. Painting unique. Photo: Eva Herzog. Courtesy of the artist and Perrotin.

L'ensemble de peintures nouvelles que présente Nick Goss chez Perrotin à Paris (sa première exposition personnelle à Paris et la première avec la galerie) a donc une histoire ou, plus précisément, comme ses peintures elles-mêmes, une généalogie. «Walpole Bay» par exemple, est entre-autres la conséquence de liens de parenté et de particularités génétiques héritées de domaines divers : c'est ici la fantaisie de l'artiste et son libre arbitre qui en a déterminé l'organisation des ascendants. Le nom de l'île, «Thanet», vient du grec Thanatos qui dans la mythologie représente la personnification de la mort. Goss a laissé libre cours à son esprit qui, mariant la mort et l'insularité, s'est souvenu de *L'île des morts*, une série de cinq versions différentes d'un même tableau, tous peints par Arnold Böcklin entre 1880 et 1886. Sous l'angle de la généalogie, la parenté est celle d'un cousin éloigné : Goss ne reproduit pas littéralement l'île de Böcklin mais en a repris un «sentiment» induit par la composition – le cadrage du sujet, la forme générale de l'île. Il y a ajouté en bas à droite la proue d'un bateau à moteur : le cadrage de la scène indique que nous (le spectateur) nous tenons sur ce bateau – une stratégie empruntée à *La Partie de bateau* de Gustave Caillebotte (1877) mais aussi à divers peintres impressionnistes. Ce bateau nous invite à «entrer» dans la scène (partir à l'abordage du tableau!), comme le faisaient les intercesseurs dans la peinture flamande, et tandis que nous entrons dans cette scène s'imposent à nous les falaises rocheuses de l'île. Elles révèlent des traces de texte sérigraphié (celui d'un poème, *The Waste Land*, écrit par T.S. Eliott lors d'une convalescence à Margate en 1921) et de

Nick Goss's exhibition of new works at Perrotin Paris (his first solo show in Paris and with the gallery) has a history, or more precisely, a genealogy. "Walpole Bay" is the product of numerous kinships and genetic peculiarities, whose lineage has been freely arranged by the artist's imagination. The island's name, Thanet, comes from the Greek Thanatos, the mythological personification of death. Goss allowed his mind to roam freely, marrying death and insularity while drawing inspiration from *The Isle of the Dead*, five paintings of the same subject created by Arnold Böcklin between 1880 and 1886. From a genealogical perspective, their relationship is that of a distant cousin : Goss did not copy Böcklin's island but rather captured a "feeling" evoked by the series – the way the subject is framed and the general shape of the island. In the lower right, he added the bow of a motorboat : the framing of the scene suggests that we (the viewers) are standing on the boat, a strategy borrowed from Gustave Caillebotte's *La Partie de bateau* (1877) and various other Impressionist painters. The boat invites us to "enter" the scene (to board the painting!), like the intercessors in Flemish painting, and as we enter, the island's rocky cliffs come into view. They reveal traces of screen – printed text (from the poem *The Waste Land*, written by T.S. Eliot during his convalescence in Margate in 1921) and drawings (people crossing the ocean borrowed from a 1558 engraving in the Walburg collection illustrating a 16th – century Italian poem, as well as motifs on a rug that Goss photographed and then screen – printed). The genealogy of *Isle of Thanet* also includes a plethora of sketches and cliff drawings made

dessins (un ensemble de personnages traversant l'océan emprunté à une gravure de 1558, de la Walburg Collection, illustrant un poème italien du XVI^e siècle; les motifs d'un tapis photographié puis sérigraphié par Cross). Et il faut encore ajouter à la généalogie de *Isle of Thanet* pléthore d'esquisses et de dessins de falaises réalisés par l'artiste lors de séjours sur l'île.

Pareille généalogie s'applique à *En route* (2024), où l'on trouve (ainsi que me le raconte Nick Goss), « des fragments de textiles tirés de photos que j'ai prises de commerces proches de mon studio dans l'Est de Londres, des morceaux de bandes dessinées, des photos de statues de Pompéi, des images d'un rassemblement politique, qui je l'espère constituent ensemble une mémoire de la civilisation », et l'inspiration d'une peinture de Walter Sickert, *Miss Earhart's Arrival*, une œuvre de 1932 probablement vue à la Tate, elle-même inspirée par une photographie publiée le 23 mai 1932 en une du *Daily Sketch* (7 jours plus tôt que l'exécution de l'œuvre) qui représente l'arrivée à l'aérodrome de Hanworth d'Amelia Earhart – la première femme à franchir l'Atlantique en solo en avion. Et *Sun Cafe* prend appui sur une œuvre de la Walburg Collection montrant « une scène qui se passe en Afrique du Sud en 1773, représentant Wolraad Woltemade et son fidèle destrier Vonk en train de sauver quatorze marins d'un naufrage, avant d'être engloutis par les flots ». L'articulation de ces sources généalogiques, entre elles ou avec d'autres éléments parfaitement inventés, comme le bar karaoké en bord de mer que l'on retrouve sur plusieurs toiles, est soumise par Goss aux « méthodes du mouvement » de Proust, c'est-à-dire les moyens par lesquels il exécute l'enchaînement d'un épisode à l'autre. « L'ordre des événements et des scènes ne respectait pas les exigences habituelles de la chronologie, ni celles d'une intrigue linéaire. Au lieu de cela, les associations de pensée décousues, ou les caprices de la mémoire, semblaient entraîner le récit d'un épisode à l'autre. Parfois je me surprénais à me demander : pourquoi ces deux moments sans lien apparent étaient – ils placés côte à côte dans l'esprit du narrateur ? Je vis soudain comment composer mon second roman d'une façon plus libre, très intéressante ; cela créerait une richesse sur la page, et introduirait des mouvements internes impossibles à capter sur un écran. Si je pouvais évoluer d'un passage à l'autre en fonction des associations de pensée du narrateur et de la fluctuation des souvenirs, je réussirais à composer une œuvre à la façon d'un peintre abstrait qui choisit l'emplacement des formes et des couleurs sur une toile. Je pouvais juxtaposer une scène survenue deux jours auparavant à une séquence remontant à vingt ans, et demander au lecteur de méditer le rapport entre les deux. » Kazuo Ishiguro

Goss fabrique lui-même ses peintures à partir de pigments naturels et d'un liant qui reste soluble à l'eau après séchage, selon le procédé classique de la détrempe. Il combine cette technique à celles de la peinture à l'huile et de la sérigraphie, multipliant les techniques comme il multiplie des éléments généalogiques. Moyennant quoi, pas plus qu'il nous est possible d'identifier la totalité des sources ayant conduit au tableau que nous voyons, ne nous est-il possible de déchiffrer les techniques affleurant à sa surface.

La « citation » ou la « reprise » sont des stratégies devenues ordinaires à la production artistique contemporaine, industrie musicale en tête, depuis le sampling des années 80 jusqu'à Dua Lipa ; comme pour la peinture contemporaine, où des générations désormais joyeusement désinhibées manipulent des fragments de chefs-d'œuvres (Magritte, Picasso...) dans leurs compositions. Souvent, la manœuvre relève littéralement de la généalogie : une discipline historiquement utilisée pour mettre en lumière la noblesse héréditaire du sang d'un individu.

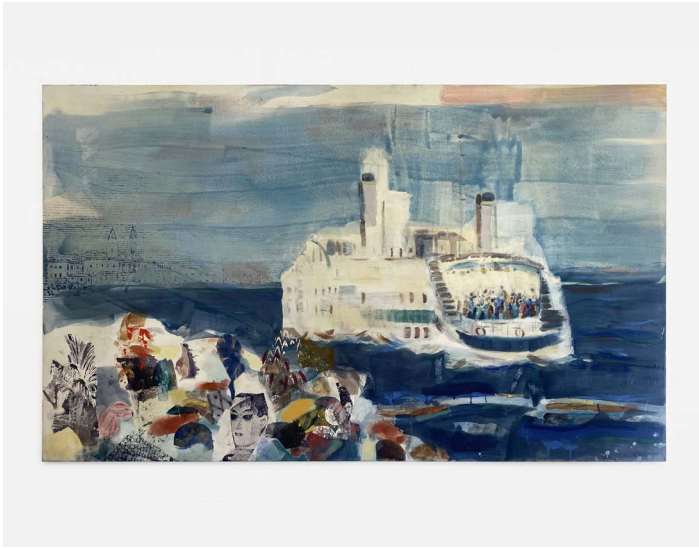
by the artist during his stays on the island.

The same genealogy is at work in *En route* (2024). Here, as Nick Goss tells me, "Fragments of textiles from photos I have taken from shops near my studio in East London, sections from comic books, photos of statues found in Pompei, images of a political meeting, hopefully, build up almost to a memory of civilization." The work is also inspired by *Miss Earhart's Arrival*, a 1932 painting by Walter Sickert the artist probably saw at the Tate and which itself is based on a photograph published on May 23, 1932, on the front page of the *Daily Sketch* (seven days before the work was completed) showing the arrival at Hanworth Air Park of Amelia Earhart – the first woman to fly across the Atlantic alone. *Sun Cafe* is based – on a work from the Walburg collection depicting "a scene unfolding in 1773 South Africa, Wolraad Woltemade and his trusty horse Vonk rescuing fourteen sailors from a shipwreck before being subsumed by the waves." Goss connects these genealogical sources – with each other or with other completely invented elements, such as the seaside karaoke bar found in several works – using "Proust's methods of movement" – the means by which he got one episode to lead into the next. "The ordering of events and scenes didn't follow the demands of chronology, nor those of an unfolding linear plot. Instead, tangential thought associations, or the vagaries of memory seemed to move the novel from one section to the next. Sometimes the very fact that the present episode had been triggered by the previous one raised the question 'Why?' For what reason had these two seemingly unrelated moments been placed side by side in the narrator's mind? I could now see an exciting, free way of composing my novel; one that could produce richness on the page and offer inner movements impossible to capture on a screen... I could put down a scene from two days ago right beside one from 20 years earlier, and ask the reader to ponder the relationship between the two." Kazuo Ishiguro

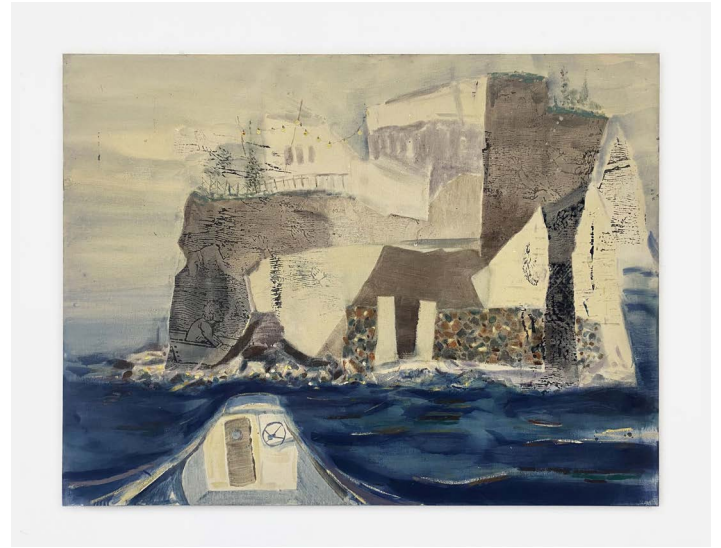
Goss creates his own paint using natural pigments and a binder that remains water-soluble after drying, following the classic tempera process. He combines this technique with oil painting and silkscreen, incorporating multiple techniques alongside the various genealogical elements. Consequently, just as we can't identify all the sources behind the painting, we are unable to decipher all the methods used for its creation.

The use of "quotation" or "reprise" has become a common strategy in contemporary art, led by the music industry, from the sampling of the 80s to artists like Dua Lipa. This approach can also be seen in contemporary painting, where generations of joyfully uninhibited artists incorporate fragments of masterpieces (Magritte, Picasso, etc.) into their works. Often, the move is literally a matter of genealogy, a discipline historically used to highlight the nobility of one's lineage. In Nick Goss's case, the approach seems to serve a different purpose, akin to acupuncture : the multitude of sources are like little needles stuck into the skin of the painting, stimulating the depicted scene.

The main purpose of this genealogical density (the multiplication of sources and origins, the variety of inspirations) is seemingly to induce a kind of dizziness or drunkenness in the spectator, recalling the thought of French philosopher Clément Rosset. "In short, drunken perception can very aptly be described as a way of accessing the real," he wrote in the 1977 *Le Réel, traité de l'idiotie* (The Real, A Treatise on Idiocy). The drunkard has a simple perception, while the sober man's is usually double. The drunkard is dazed by the presence before his eyes of something singular and unique, which he points to with his index finger, taking those around him as witnesses or to task if they object [...]. A simple thing, in other words, grasped as an



Nick Goss, *En Route*, 2024. Distemper, oil and silkscreen on linen. 180 × 300 cm | 70 7/8 × 118 1/8 in. Painting unique. Photo: Eva Herzog. Courtesy of the artist and Perrotin.



Nick Goss, *Walpole Bay*, 2024. Distemper, oil and silkscreen on linen. 150 × 200 cm | 59 1/16 × 78 3/4 in. Painting unique. Photo: Eva Herzog. Courtesy of the artist and Perrotin.

Dans le cas particulier de Nick Goss, la démarche semble avoir d'autres objectifs, qui rappellent l'acupuncture: la multitude de ces sources équivaut à autant de petites aiguilles plantées dans le derme du tableau et qui stimulent la scène figurée.

La densité de cette généalogie (la multiplication des sources et des provenances, la versatilité des domaines d'inspiration) semble avoir pour fonction principale de produire un étourdissement, une sorte d'ébriété du spectateur, qui rappelle la pensée du philosophe français Clément Rosset. «La perception ivrogne peut en somme très raisonnablement être décrite comme une voie d'accès au réel» écrit-il en 1977 dans son *Le Réel, traité de l'idiotie*. «L'ivrogne perçoit simple, et c'est plutôt l'homme sobre qui, habituellement, perçoit double. L'ivrogne est, quant à lui, hébété par la présence sous ses yeux d'une chose singulière et unique qu'il montre de l'index tout en prenant l'entourage à témoin et bientôt à partie si celui-ci se rebiffe [...] Une chose toute simple, c'est-à-dire saisie comme singularité stupéfiante, comme émergence insolite dans le champ de l'existence. [...] Mais ce que perçoit l'ivrogne est avant tout la chose saisie dans sa singularité même, c'est-à-dire une unicité qui contribue à la faire apparaître à la fois comme prodige – et c'est pourquoi il vocifère et attire sur elle l'attention des passants – et comme phénomène inconnaissable, incompréhensible.» Ivres de ces références multiples et de ces techniques combinées (et bien incapables d'en dresser la liste exhaustive – d'ailleurs pour quoi faire ?) nous (le spectateur) sommes étourdis, submergés, livrés à la «singularité stupéfiante» des scènes représentées dont nous constatons en effet «l'émergence insolite dans le champ de l'existence».

Il n'y a, au fond, que cela qui compte, cette «singularité stupéfiante» à laquelle nous ne pouvons accéder que détachés de sa conception technique et généalogique. On n'accède jamais mieux aux peintures de Goss que dans un état proche de l'écoute flottante du psychanalyste – là où, justement, l'écrasant «story telling» qui préside à leur conception s'efface pour laisser apparaître le tableau. Ce tableau raconte, lui, une tout autre histoire, et l'exposition pareillement: des histoires d'îles, de bateaux et de gens sur ces bateaux. On n'en saura pas plus avec certitude: en dépit ou à la faveur des multiples

astonishing singularity, as an unusual emergence in the field of existence. [...] But what the drunkard perceives is, first and foremost, the thing in its very singularity, a uniqueness that makes it appear both as a miracle – which is why he rants and raves and draws the attention of passers – by to it – and as an unknowable, incomprehensible phenomenon. «Intoxicated by the various references and combined techniques (and unable to draw up an exhaustive list – for what purpose?), we, the spectators, are stunned, overwhelmed, and surrender to the “astonishing singularity” of the depicted scenes, whose “unusual emergence into the field of existence” we witness.

At the end of the day, that's all that matters. This “astonishing singularity” is only accessible when detached from its technical and genealogical conception. Goss's paintings are best experienced in a state similar to a psychoanalyst's receptive ear – where the overwhelming storytelling that presides over their conception fades away to reveal the painting itself. This painting tells a very different story, as does the exhibition: stories of islands, boats, and the people on them. This is the only thing we know with any certainty: despite or thanks to the many genealogical references, nothing makes sense anymore, at least not in any singular sense. Goss takes literally Umberto Eco's statement in his preface to *The Open Work*: “The work of art is a fundamentally ambiguous message, a plurality of meanings living together in one signifier.” In the first quarter of the 21st century, we are inundated with one – sided works of art focusing more on morality, information, or propaganda than poetry and fantasy. As a result, we have somewhat lost touch with extraordinary works that embrace ambiguity as a deliberate artistic choice. Goss' work restores the viewer's freedom and maturity: these people on these boats, who are they? Tourists or migrants, it's up to us to see rather than know. And what kind of boats are they? Cruise liners, monstrous floating buildings weighing over 25,000 tons, recently banned from the Venice lagoon? The work is not a commentary on a situation but a vehicle for reflection.

Like in *Bakers Dolphin* (2020), the characters in *En route* (2024) huddle together. Their fate remains unknown, and the only hint of drama comes from the framing of the scene. Goss's paintings are like

références généalogiques, plus rien ne fait vraiment sens en tout cas sens unique. Goss prend à la lettre l'affirmation de Umberto Eco dans sa préface à *L'œuvre ouverte*: «L'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant.» Bombardés que nous sommes, en cette fin du premier quart du XXI^e siècle, d'œuvres d'art à sens unique, fières de relever plus de la morale, de l'information ou de la propagande que de la poésie et de la fantaisie, nous avons un peu perdu le contact avec ces œuvres pourtant extraordinaires dont l'ambiguïté est une fin explicite. L'œuvre de Goss redonne au spectateur sa liberté et sa maturité: ces gens, sur ces bateaux, qui sont-ils? Touristes ou migrants, à nous de voir à défaut de savoir. Et de quels bateaux s'agit-il? De ces paquebots de croisières, monstrueux immeubles flottants de plus de 25 000 tonnes auxquels Venise vient d'interdire l'accès à la lagune? L'œuvre n'est pas un commentaire sur une situation, elle est un véhicule pour la réflexion.

Comme ceux de *Bakers Dolphin* (2020), les personnages de *En route* (2024) sont agglutinés sans que l'on ne sache rien de leur destin auquel seul le cadrage de la scène inflige un peu de drame. Les peintures de Goss sont comme les îles dont elles fabriquent souvent l'histoire: des territoires isolés, en marge du continent, à l'abordage desquels il faut savoir partir, puis s'abandonner à leurs lois propres. Parmi les références que brasse Goss, une revient de manière itérative: J.G. Ballard. Goss eut à l'esprit *The Drowned World* (1962) pour l'exposition *Morley's Mirror* en 2019, puis *Vermilion Sands* (1972), un recueil de nouvelles, pour l'exposition *Isle of Thanet* chez Perrotin. Dans les fictions postapocalyptiques de l'écrivain anglais, des catastrophes naturelles ravagent la planète vouée, d'une manière ou d'une autre, à sa propre disparition. Les protagonistes en sont en général des gens ordinaires dont l'apparente banalité cache toutes sortes de perversions et de travers. C'est une chose qu'il faut avoir à l'esprit lorsqu'on se tient face à un tableau de Goss, si agréable, si discret, envoûtant presque. Dieu sait ce qu'il cache.

—
Eric Troncy, Directeur, Consortium Museum, Dijon

the islands they depict, isolated territories on the edge of the continent; you need to know how to access them before abandoning yourself to their laws. Among the many references, Goss frequently alludes to the work of J.G. Ballard. For his 2019 exhibition *Morley's Mirror*, he was inspired by *The Drowned World* (1962), while *Isle of Thanet* at Perrotin is influenced by the short story collection *Vermilion Sands* (1972). The English writer's post-apocalyptic stories depict a planet destroyed by natural disasters and feature seemingly ordinary characters with hidden perversions and flaws. This should be remembered when standing before a Goss painting, so pleasant and discreet, almost bewitching. God knows what it hides.

—
Eric Troncy, Director, Consortium Museum, Dijon