

ROB SHERWOOD  
SYNTHETIC SYMPHONIES: 'WHERE I END AND YOU BEGIN'  
TESTO DI GUY ROBERTSON

"In senso spaziale, la griglia stabilisce l'autonomia del reame dell'arte. Appiattita, geometrizzata, ordinata, essa è antinaturale, antimimetica, antireale. Così appare l'arte quando volta le spalle alla natura."

Rosalind Krauss<sup>1</sup>

A favore di una società predigitale, la famosa osservazione della Krauss vuole evidenziare l'utilizzo della griglia da parte di alcuni pittori quali Jean Arp, Piet Mondrian, Paul Klee, Ellsworth Kelly e Gerhard Richter, solo per citarne alcuni. Ma questo rifugio autonomo dell'avanguardia storica è oggi minacciato da una cultura digitalizzata dai pixel: la realtà virtuale desensibilizzata è una corrente pervasiva che invade ormai la vita psicologica e materiale. Come dice Sherwood: "Oggi la griglia è l'unico modo in cui l'arte riconosce la natura. Non dobbiamo voltarle le spalle"<sup>2</sup>. Evidentemente ciò che è naturale viene ridefinito, le nostre vite si sviluppano sempre più nell'interazione



col digitale. La griglia cessa così di essere un luogo di ricerca creativa e autonoma e si trasforma in un terreno di scontro: la soggettività, la percezione dell'artista, entra in conflitto con le percezioni di una realtà digitale filtrata dai mass-media.

Ed è così che nell'evolversi delle sinapsi tra naturale e artificiale, o virtuale, la pratica multi-sfaccettata di Sherwood prende posizione. Sherwood considera la pittura una "scarica di energia vitale e biologica", e porta avanti la sua pratica per rifiutare sprezzantemente "la noia, le riunioni, la noia da riunione" delle relazioni di lavoro de-materializzate, decentrate: "Quello di cui il mondo forse ha bisogno è di miti antichi realizzati semplicemente con pigmenti naturali, un buon antidoto, se non altro, alla noia manifesta della TV" afferma Sherwood. Il suo obiettivo, allora, è rianimare questa realtà: non attraverso un atteggiamento disfattista, da artista sublimamente inebriato dalla tecnologia, ma attraverso una attenta analisi e una esplorazione dei punti di conflitto tra i diversi media.

Storicamente l'influenza della tecnologia sulla produzione artistica non ha precedenti. Come sosteneva Fredric Jameson, i primi modernisti, come i costruttivisti o i futuristi, celebravano il progresso della tecnologia rappresentando lo spazio come movimento. Poi, con l'evoluzione di una vera società mediatica, afferma Jameson, il nuovo spazio post-moderno potrebbe, al contrario, essere rappresentato solamente in movimento<sup>3</sup>. Nel mondo post-moderno, continua Jameson, la mente umana di fronte ad un mondo tecnologicamente alienante sperimenta la "paranoia da high-tech"<sup>4</sup>. La concezione spaziale di Sherwood si sviluppa da quella di Jameson. Con l'avvento di una cultura che ruota attorno alle piattaforme digitali dei social network, gli esseri umani hanno iniziato a naturalizzare inconsapevolmente la tecnologia. La televisione non rappresenta più un flusso incontrollato d'informazioni, ma le sue immagini possono essere messe in pausa, registrate e riguardate. Analogamente internet offre film, musica, programmi televisivi e radio a discrezione di ogni utente. Lo spazio digitale ibrido dell'era dell'informattizzazione, può essere definito dalla facoltà di arrestare il movimento. A questo particolare concetto sono legate le Screenshot Series di Sherwood, delle serie di fermo-immagini astratte raccolte dai siti che offrono la visione di filmati in streaming. Questo cogliere immagini generate dal casuale malfunzionamento di una tecnologia digitale diventa così una pratica artistica e non una semplice azione passiva di un qualsiasi spettatore che preme i comandi "play" o "pause". Allo stesso modo, nei suoi "grid paintings" l'artista sospende il movimento decostruendo la percezione visiva sotto la luce della realtà digitale. Ai contorni, ai colori ed ai segni gestuali sono sovrapposte cellule strutturali di sapore digitale, sospendendo così le tele nell'ambiguità tra costruzione e disintegrazione.

In questo senso, laddove l'arte digitale è stata ossessivamente protesa verso la struttura espansiva delle culture di rete, il lavoro dell'artista inglese riflette sul mezzo digitale in sé. Tale ricerca produce di conseguenza un'arte che mira a rappresentare letteralmente o metaforicamente la profondità della percezione in un mondo a schermo piatto.

Non accontentandosi di osservare la società attraverso il suo appariscente immaginario pop e i suoi simulacri, Sherwood scompone la percezione digitale utilizzando come denominatore comune un fattore centrale sia per il mondo reale che per quello virtuale: la luce.

"Che ordine imperativo!" gridava il flâneur di Baudelaire quando scostava le tende alla luce del giorno: Sherwood reagisce similmente al bagliore artificiale emanato dalle strade cittadine nella notte<sup>5</sup>. L'artista si interroga sulla vita della luce e su come questa cambi attraverso il tempo. Oggi, dice Sherwood: "Le impostazioni di contrasto e luminosità sugli schermi dei televisori e dei computer hanno per me un grande significato. Principalmente per il bizzarro e duplice senso che questi termini possono assumere. Per ciò che mi riguarda essi rappresentano il contrasto tra luce e ombra, o tra bene e male". E' questa abilità della luce artificiale, capace di influenzare le emozioni, che costituisce la parte affascinante di un flâneur contemporaneo. Significativamente Marshall McLuhan, pioniere della teoria dei media, aveva



ROB SHERWOOD  
SYNTHETIC SYMPHONIES: 'WHERE I END AND YOU BEGIN'  
TEXT BY GUY ROBERTSON

"In the spatial sense, the grid states the autonomy of the realm of art. Flattened, geometrized, ordered, it is antinatural, antimimetic, antireal. It is what art looks like when it turns its back to nature."

Rosalind Krauss<sup>1</sup>

To a pre-digitalised society Krauss's famous observation succinctly made sense of the grid paintings of Jean Arp, Piet Mondrian, Paul Klee, Ellsworth Kelly, and Gerhard Richter to name only the most well known. But this autonomous asylum of the historical avant-garde has today been threatened by a digitalised and pixelated culture: the pervasive streams of desensitizing virtual realities that commandeer psychological and material life. As Sherwood says, "Today, the grid is the only way of acknowledging nature in art. We must not turn our backs on it"<sup>2</sup>. Evidently that which is natural is being redefined, our lives increasingly lived in interaction and collaboration with digital. The grid becomes not a place of autonomous creative pursuit, but a battleground: the subjective, artistic

perceptions of the artist coming into conflict with the evolving, heteronomous perceptions of a mass-mediated digital reality.

It is thus in the evolving synapses between the natural and the artificial, or virtual, that Sherwood's multi-faceted practice stakes its claim. He considers painting the "discharging of a vital biological energy" and it is in order to spurn the "Pro boredom, pro board-room, pro board-room boredom" of decentred, dematerialised labour relations, that he continues his practice: "What the world needs is complex, historicized legends made up of pigments mined from Tuscany, if nothing else it's a good

antidote to boredom manifest on TV", he says. It is his quest, then, to reanimate this reality: not through a defeatist attitude, the artist sublimely intoxicated by technology, but through careful analysis and exploration at the clashing points of all media.

Historically the influence of technology on artistic production is unprecedented. As Fredric Jameson has argued, early modernists, such as the Constructivists and Futurists, celebrated technological advancement by depicting space as motion<sup>3</sup>. Then, with the evolution of a truly mediated society Jameson argues that the new post-modern space could, conversely, only be represented in motion. In the post-modern space, says Jameson, the human mind experiences "high-tech paranoia" in front of a technologically alienating world<sup>4</sup>.

Sherwood's conception of space develops from Jameson's. With the advent of a culture circulating around social-networking sites and social-media platforms, humans have begun to consciously naturalise technology. Television is no longer a rolling stream of information but can be paused, restarted, recorded and replayed. The Internet similarly offers film, music, television and radio subject to the users whims. The hybrid space of the digital information-age, then, can be defined by its ability to arrest motion. Sherwood's Screenshot Series, stills lifted from a stalled online film-streaming site, engages with this concept. The plucking of images produced from a chance malfunction in a digital technology is a way for the artist, no longer the mere operator pressing play and pause, to reinstate his autonomy. Similarly, in his grid paintings, Sherwood suspends motion, deconstructing perception in the light of digital reality. The contours and colours on the canvas, chance gestural marks overlaid by structuring cells, are ambiguously poised between formation and disintegration.

In this sense, whereas digital art has tended to obsess with the expanded facility of networked cultures, Sherwood's work reflects on digital facility itself. This, accordingly, is art about finding a depth of perception, literally and metaphorically, in a flat-screened world. Rather than being content with seeing society through its effulgence of pop images and simulacra, Sherwood dissects digital perception, using as a common denominator a factor as central to the real as to virtual worlds: light.

"What an imperative command!", cried Baudelaire's flâneur when he withdrew the curtains to daylight: Sherwood reacts similarly, but in the artificial glow emanating from a city street at night<sup>5</sup>. He marvels at the age of light and the way it changes with time, today, he says, "The contrast and brightness settings on the TV, and computer screen mean a lot to me. Mainly for their odd namesake. As far as I can tell, it's the contrast of light and dark, or good and evil". It is this ability of artificial light to affect natural emotions that is an intriguing part of the contemporary flâneur's fanfare. Significantly Marshall

McLuhan, a pioneer of media theory, gave this model example for his dictum "the medium is the message": "The electric light is pure information. It is a medium without a message"<sup>6</sup>. Following McLuhan there is no more appropriate factor than light for Sherwood to centre his formal



usato questo esempio per la sua massima: "il medium è il messaggio"; "la luce elettrica è informazione allo stato puro. E' un medium senza messaggio"<sup>6</sup>. Seguendo McLuhan, per Sherwood non c'è fattore più appropriato della luce per la sua ricerca formale sulla comunicazione media.

Come affronta Sherwood la luce? Egli la intrappola nella sua griglia; usando la pittura ad olio cerca di materializzare la luce di una realtà virtuale, che filtra da una griglia bidimensionale verso la terza dimensione. Lo sviluppo di tecniche sofisticate gli permette di ottenere gli effetti desiderati: inizialmente ogni tela viene preparata con una colla di pelle di coniglio calda che, a differenza del gesso acrilico, è meno abrasiva e facilita la velocità dell'azione pittorica. La colla, afferma Sherwood, che a differenza del gesso non si lega chimicamente con l'olio, diviene come un film o uno schermo sul quale la pittura è applicata. Il colore biancastro della colla gli permette di usare bianchi puri per accentuare la luce nelle singole celle della griglia. Nel colore stesso poi Sherwood aggiunge una varietà di fluidi a base oleosa. Lo "stand oil" (standolio di lino) è il mezzo privilegiato, la sua viscosità dona al colore una forte lucentezza, una patina simile a quella di una fotografia o a quella emanata dallo schermo di un computer. Dopo la pittura viene aggiunto uno strato finale di resina Damar, stand oil e trementina per intensificare questa lucentezza – una sorta di postproduzione pittorica. Sherwood è assolutamente consapevole del valore materiale e della qualità dei suoi colori, pennelli e tele. Tale abilità artigianale, unita all'uso tradizionale e a volte arcaico della tecnica pittorica conferisce alle opere un sorprendente contrasto con le suggestioni artificiali dei suoi dipinti.

E' facile riscontrare come l'arte sia sempre stata legata allo sviluppo tecnologico del proprio tempo. In questo senso le basi materiali della pratica artistica contemporanea devono venire dalle tecnologie delle copie e dei simulacri. Resta la questione, la stessa che John Roberts pone nel suo recente e importante libro *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade* di "come possa l'autonomia della tecnica artistica essere una condizione in una società che si fonda sul lavoro non qualificato dei sistemi tecnologici di produzione e su valori d'uso esterni al campo dell'arte"<sup>7</sup>. Attraverso l'ultimo baluardo di autonomia dell'avanguardia storica, ovvero "la griglia", e ad un uso personale di pittura, film e fotografia, Sherwood coniuga la sua visione soggettiva al documentario sociale. Questa miscela è perfettamente racchiusa nel titolo del suo trittico "Where I End and You Begin".



examinations of media communications. If ever one needed a justification for the abstract image, here is a ready one.

So how does Sherwood deal with light? He traps it within his grid; using oil paints he seeks to materialize the light of a virtual reality, which seeps out from the two dimensional grid into a Z dimension. The development of sophisticated techniques allows him to attain the desired effects: initially each canvas is primed with hot rabbit skin glue which, unlike acrylic Gesso, is less abrasive and allows for a faster painted action. The glue, Sherwood says, which unlike Gesso does not chemically bond with the paint, becomes like a film or screen onto which it is applied. The glue's off-white colour allows him to use purer whites to accentuate the light in individual cells on the grid. In the paint itself he adds a variety of oil based fluids. Stand oil is a particular favourite, its viscosity lending the paint a strong gloss – a sheen akin to that on a photograph, or emanated by a computer screen. After the paint a final glaze of Damar varnish, stand oil and turpentine are added to intensify this sheen – a kind of painted postproduction.



Sherwood, then, is highly aware of the material value and quality of his paints, brushes and canvases. This craftsman's awareness, combined with his use of traditional and at times archaic techniques, provides a stimulating contrast to the artificial inspirations for his paintings.

It is plain to see that art will always be imbedded in the technological relations of its time. In this sense the material basis of contemporary art's praxis must come from technologies of copying and simulacra. The question which remains, which John Roberts asks in his recent and important book *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, is "how might the autonomy of artistic technique be a condition of general social technique [deskilled labour in technological systems of production], and of use-values external to the realm of art?"<sup>7</sup>. Using the historical avant-garde's old bastion of autonomy, the grid, and sensitively engaging with painting, film and photography, Sherwood crosses this bridge by offering us an assemblage of the self-expressive alongside social documentary, a concoction perfectly encapsulated in the title of his triptych "Where I End and You Begin".

(on the left)  
Piet Mondrian, *Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Grey and Blue*  
1921, oil on canvas, 59,5 x 59,5 cm  
Ellsworth Kelly, *Spectrum Colors Arranged By Chance*  
1951, Collage on Paper, 97,2 x 97,2 cm  
Screenburn Series Digital image  
2010, C-Type print, A4  
Marshall McLuhan Interviewed, screengrab from youtube

(on the right)  
Rob Sherwood, *Leom*  
2009, oil on canvas, 200 x 180 cm. Photo by Tom Saunderson  
Rob Sherwood, *Hum*  
2009, oil on canvas, 150 x 200 cm

(Endnotes)  
Rosalind Krauss, 'Grids', from *October* (Summer 1979), 9-50-64, p.51  
Robert Sherwood, recorded conversation, January 24th, 2010  
Fredric Jameson, *The Cultural Logic of Later Capitalism*, (Duke UP 1991), p.203  
ibid., p.190  
Charles Baudelaire, 'The Painter of Modern Life' (1863),  
from *Baudelaire Selected Writings on Art and Literature* trans. PE. Charvet  
(Viking 1972) 395-422, p.398  
Marshall McLuhan, 'The Medium is the Message'  
from *Understanding Media: The Extensions of Man* (Signet 1964), 23-35, p.22  
In this book McLuhan argues that the formal attributes of the media itself  
should be studied rather than the content it carries  
John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*,  
London Verso, 2007, p.18