

SOLO EXHIBITION

PARIS

22.03–26.04.2025
PUNCTURE PAINTING
SIMON CALLERY

Text by Baptiste Renoux

LO BRUTTO STAHL

EN (translated from the original text in French):

Simon Callery — The Primacy of Perception

Simon Callery's work is rooted in the Northern European landscape painting tradition. However, the term landscape alone falls short of capturing the essence of Callery's practice. As he states, his work is not about landscape in the broad sense but more about specific places and precisely about the experience of place as a subject for painting.

Callery's painting process begins in the studio, where he prepares canvas by removing the starch to restore the softness of the cotton. He works with traditional materials such as dry pigment mixed with rabbit skin glue to produce a medium known as distemper, which is soaked into the canvas. This process binds the pigment to the canvas, turning it into a singular, integrated entity, physicalizing the colour itself. Once dry, the canvasses are rolled up and taken to the location of work, sometimes in the London area, where the artist lives, and at other times, away from the urban environment in the landscape. He lays out metres of the prepared canvas on the ground; puncturing, cutting and marking the fabric in response to what he can feel beneath it. However, Callery does not set out to make an image or visual record of the places where he works. He is concerned with finding ways to register physical contact. Back in the studio, the cut and marked canvasses undergo further transformations; large sheets are cut down and the elements reconfigured. Parts are stitched together to structure the overall shape of the painting and to give physical depth to its body.

Simon Callery's practice rejects the conventions of image and narrative in favour of a new set of signs that engage the viewer in a broader sensory experience. The creative process, while evident in a finished work, is not an end in itself but functions to heighten the viewers awareness of how they perceive the painting and to connect them with how the painting was made. Each working action leaves a tangible trace. In this new group of works called 'Puncture Paintings', the cut-out patches and scraps of canvas were collected and then reinstated on the front face of the paintings, resulting in a textured surface layer, secured there by loops of stainless steel and copper wires.

His approach encourages us to slow our gaze, pausing the instinctive moment when the eye and brain automatically process images. To assign this a spiritual motivation, however, would miss the point as the experience is played out between the viewer and the artwork on a material level. His works not only invites observation but also encourages physical interaction through movement around the paintings to peer inside. This dynamic leads to a shift in the relationship between the viewer and the artwork, fostering a deeper, more immersive engagement and blocking an immediate, straightforward interpretation.

At the heart of Callery's approach is the idea that painting should be more than a screen of projection. His thinking has been shaped by his involvement with archaeology. Of note is the Segsbury Project (1996-2003), where he integrated the materiality of excavation sites directly into his work. A collaboration with the Institute of Archaeology, University of Oxford, where the artist worked alongside the field archaeologists as they excavated two Iron Age hillforts in Oxfordshire. Instead of documenting the process, Callery made a monumental plaster and chalk work called *Trench 10*, capturing the raw material of the excavated bedrock.

Archaeologists generally rely on a clear spatial schema to distinguish the synchronic from the diachronic; find two things in the same layer and they can usually be assumed to be contemporary with one another, dig down below them and you are going back in time. For the artist, the principle of stratigraphy is not simply a scientific

procedure, but a representation of the hidden subject of painting; the relationship of time and material.

The phenomenological approaches in archaeology that highlight the significance of human experience and sensory engagement with material culture parallel Merleau-Ponty's philosophy of embodied perception, which emphasizes the inseparability of mind and body¹. Informed by his long-term interdisciplinary work, Callery redefines painting as a tactile, tangible object of mediation. These perspectives challenge traditional subject-object dichotomies, asserting that our understandings are deeply intertwined with our physical interactions with objects and landscapes. This embodied framework invites a rethinking of what interpretation can be; positioning material engagement as both a means of knowing and a mode of being.

Baptiste Renoux

¹ Merleau-Ponty, Maurice. *Le primat de la perception et ses conséquences philosophique* [1946]. Lagrasse : Verdier, 2014.

FR (texte original):

Simon Callery — Le primat de la perception

Le travail de Simon Callery prend racine dans la tradition de la peinture de paysage d'Europe du Nord. Cependant, le terme paysage à lui seul ne suffit pas à saisir l'essence de sa pratique. Comme il l'affirme, son œuvre ne traite pas du paysage au sens large, mais plutôt de lieux spécifiques et, plus précisément, de l'expérience d'un lieu en tant que sujet de la peinture.

Le processus pictural de Callery commence en atelier, où il prépare la toile en éliminant l'amidon afin de restaurer la souplesse du coton. Il utilise ensuite des matériaux traditionnels tels que les pigments secs mélangés à de la colle de peau de lapin pour produire une détrempe, qu'il fait pénétrer dans la toile. Cette méthode lie le pigment au tissu, transformant la toile en une entité où la couleur devient matière. Une fois sèches, les toiles sont roulées et transportées sur site, parfois dans la région de Londres où il réside, parfois hors du milieu urbain, dans le paysage. Il déploie alors plusieurs mètres de toile préparée au sol, la perforant, la découpant et la marquant en réponse aux sensations qu'il perçoit sous elle. Cependant, Callery ne cherche pas à produire une image ni un enregistrement visuel des lieux où il travaille. Son intérêt porte sur la manière de rendre compte d'un contact physique. De retour à l'atelier, les toiles marquées subissent d'autres transformations : de grandes pièces sont découpées et recomposées, certaines parties sont cousues ensemble pour structurer la forme générale du tableau et lui conférer une profondeur physique.

La pratique de Simon Callery rejette les conventions de l'image et de la narration au profit d'un nouveau langage de signes qui engage le spectateur dans une expérience sensorielle plus vaste. Le processus créatif, bien que perceptible dans l'œuvre achevée, ne constitue pas une finalité en soi ; il sert plutôt à intensifier la conscience du spectateur quant à sa perception du tableau et à établir un lien avec son processus de fabrication. Chaque action laisse une trace tangible. Dans cette nouvelle série intitulée « Puncture Paintings », les morceaux découpés et chutes de toile ont été récupérés et réintégrés sur la face avant des tableaux, créant une surface texturée par des boucles de fil d'acier inoxydable et de cuivre.

Son approche nous encourage à freiner notre regard, à suspendre le moment instinctif où l'œil et le cerveau traitent automatiquement une image. Toutefois, attribuer à cette démarche une motivation spirituelle serait une erreur, car l'expérience se joue entre le spectateur et l'œuvre d'art à un niveau essentiellement tangible. Ses œuvres ne se contentent pas d'être observées ; elles encouragent une interaction physique, incitant le spectateur à se déplacer autour des tableaux pour en explorer les différentes strates. Ce dynamisme modifie la relation entre le spectateur et l'œuvre, favorisant une immersion plus incarnée et empêchant une lecture immédiate et univoque.

Au cœur de la démarche de Callery se trouve l'idée que la peinture ne doit pas se réduire à un écran de projection. Sa réflexion autour du médium a été façonnée par son engagement dans le domaine de l'archéologie. Notamment lors du Segsbury Project (1996-2003), où il intègre la matérialité des sites de fouilles directement dans son travail. En collaboration avec l'Institut d'archéologie de l'Université d'Oxford, il a travaillé aux côtés d'archéologues de terrain lors des excavations de deux forts de l'âge du fer dans l'Oxfordshire. Plutôt que de documenter directement le processus, Callery réalise alors une œuvre monumentale en plâtre et en craie intitulée *Trench 10*, capturant la matière brute du substrat excavé.

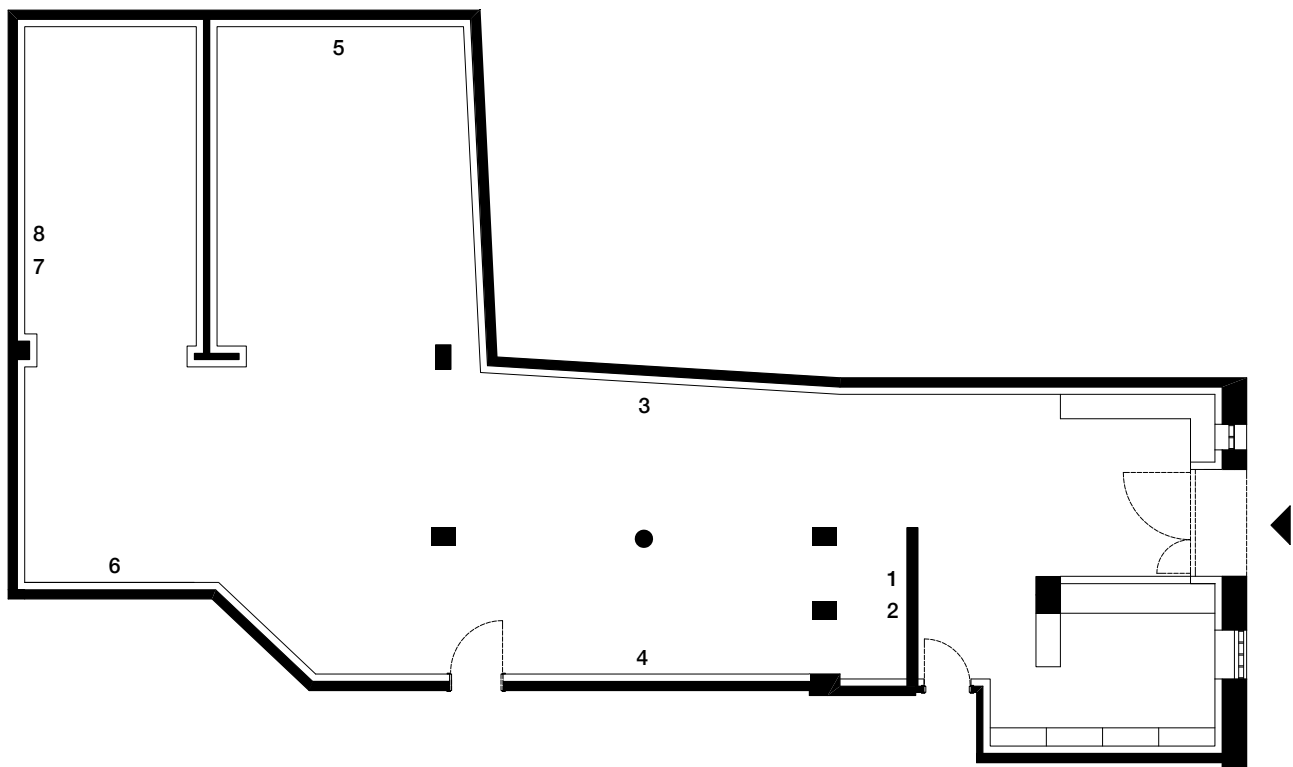
Les archéologues s'appuient généralement sur un schéma spatial rigoureux pour distinguer le synchronique du diachronique : si deux objets sont trouvés dans une même

couche, ils peuvent être considérés comme contemporains ; creuser sous eux, c'est remonter dans le temps. Pour l'artiste, le principe de la stratigraphie n'est pas seulement une procédure scientifique, mais une manière de révéler un sujet latent de la peinture : la relation entre le temps et la matière.

Les approches phénoménologiques en archéologie, qui mettent en lumière l'importance de l'expérience humaine et de l'engagement sensoriel avec la culture matérielle, font écho à la philosophie de la perception incarnée de Merleau-Ponty, qui insiste sur l'indissociabilité de l'esprit et du corps¹. Fort de son travail interdisciplinaire de longue date, Callery redéfinit la peinture comme un objet de méditation tangible et tactile. Ces perspectives remettent en question la dichotomie traditionnelle sujet-objet, affirmant que notre compréhension du monde est profondément liée à nos interactions physiques avec les objets et les paysages. Ce cadre incarné invite à repenser l'interprétation, positionnant l'engagement matériel à la fois comme un mode de connaissance et une manière d'être.

Baptiste Renoux

¹ Merleau-Ponty, Maurice. *Le primat de la perception et ses conséquences philosophique* [1946]. Lagrasse : Verdier, 2014.



1.
Green Wall-plan, 2024
Paper: 35.2 × 24.9 cm (13 7/8 × 9 13/16 in)
Frame: 61.7 × 47.7 cm (24 5/16 × 18 3/4 in)
Gouache, watercolor, pencil on paper

2.
Green Vowels on Right, 2024
Paper: 35.1 × 24.9 cm (13 13/16 × 9 13/16 in)
Frame: 61.7 × 47.7 cm (24 5/16 × 18 3/4 in)
Gouache, watercolor, pencil on paper

3.
Arbour, 2025
170 × 256 × 17 cm (66 15/16 × 100 13/16 × 6 11/16 in)
Canvas, thread, distemper, pencil, stainless steel wire,
wood

4.
Yellow Repeat Step Painting, 2025
103.5 × 167 × 9 cm (40 3/4 × 65 3/4 × 3 9/16 in)
Canvas, thread, distemper, pencil, copper wire, stainless
steel wire, aluminium, wood

5.
Yellow Step Painting, 2025
112.5 × 209 × 9 cm (44 5/16 × 82 1/4 × 3 9/16 in)
Canvas, thread, distemper, pencil, copper wire, stainless
steel wire, aluminium, wood

6.
Yellow Middle Puncture Painting, 2025
65 × 64.5 × 9 cm (25 9/16 × 25 3/8 × 3 9/16 in)
Canvas, thread, distemper, pencil, copper wire, stainless
steel wire, mild steel pins, aluminium, wood

7.
Green Fade, 2024
Paper: 50.4 × 33 cm (19 13/16 × 13 in)
Frame: 79.7 × 61.7 cm (31 3/8 × 24 5/16 in)
Gouache, watercolor, pencil on paper

8.
Full Green Band, 2024
Paper: 49.8 × 35.3 cm (19 5/8 × 13 7/8 in)
Frame: 79.7 × 61.7 cm (31 3/8 × 24 5/16 in)
Gouache, watercolor, pencil on paper