



BARRY MCGEE, *Untitled*, 2021. Acrylic, gouache and aerosol on panel; 16 elements, 182.2 x 106 cm | 71 3/4 x 41 3/4 inch. Painting. Courtesy of the artist, Perrotin, and Ratio 3, San Francisco.

## BARRY MCGEE FUZZ GATHERING

16 Octobre — 18 Décembre

### Théorie de la peinture-brisée

« *Throw-up* » : la peinture se vomit. L'expression désigne une discipline du graffiti caractérisée par des lettres aux formes arrondies exécutées dans l'urgence, qui a longtemps animé la pratique de Barry McGee. Une peinture illégale diffusée dans la ville par le processus de contamination. Une peinture corrosive, toxique, automatique, répétitive. Une peinture ritualisée et collective.

Barry McGee maîtrise l'art du retournement, qui lui vient sûrement de son pseudonyme *TWIST* devenu légendaire dans la rue. En atelier, il puise dans le graffiti qu'il envisage non pas dans sa simple forme plastique mais comme une expérience, une matière, un souvenir, une attitude, une communauté clandestine. Dedans dehors, la peinture de Barry McGee est alors une dérive situationniste dans les villes *anesthésiées*<sup>1</sup>. Des villes privatisées où se démultiplient des structures et des *architectures hostiles*<sup>2</sup> aux vies errantes, aux vertiges des skateurs, aux pigeons et à toutes autres sources potentielles de désordre. Autant de paysages peureux sous vidéo surveillance, où les enseignes de luxe et les banques se barricadent à chaque lutte sociale: les villes intolérantes craignent les vitres brisées<sup>3</sup>.

1. Rem Koolhaas, *Junkspace, Repenser radicalement l'espace urbain*, ed. Manuels Payot, 2010  
2. lire Cara Chellew, *Defending Suburbia: Exploring the Use of Defensive Urban Design Outside of the City Centre*, CJUR (Revue Canadienne de Recherche Urbaine), été 2019  
3. La théorie de la vitre brisée s'est popularisée après la publication d'un article J.Q Wilson et G.L. Kelling en 1996. Cette théorie sur les origines de l'insécurité est à l'origine des politiques criminelles de Tolérance 0. Lire Sébastien Roché *La théorie de la « Vitre cassée » en France, Incivilité et désordres*, Revue Française de Science Politiques, 2000.

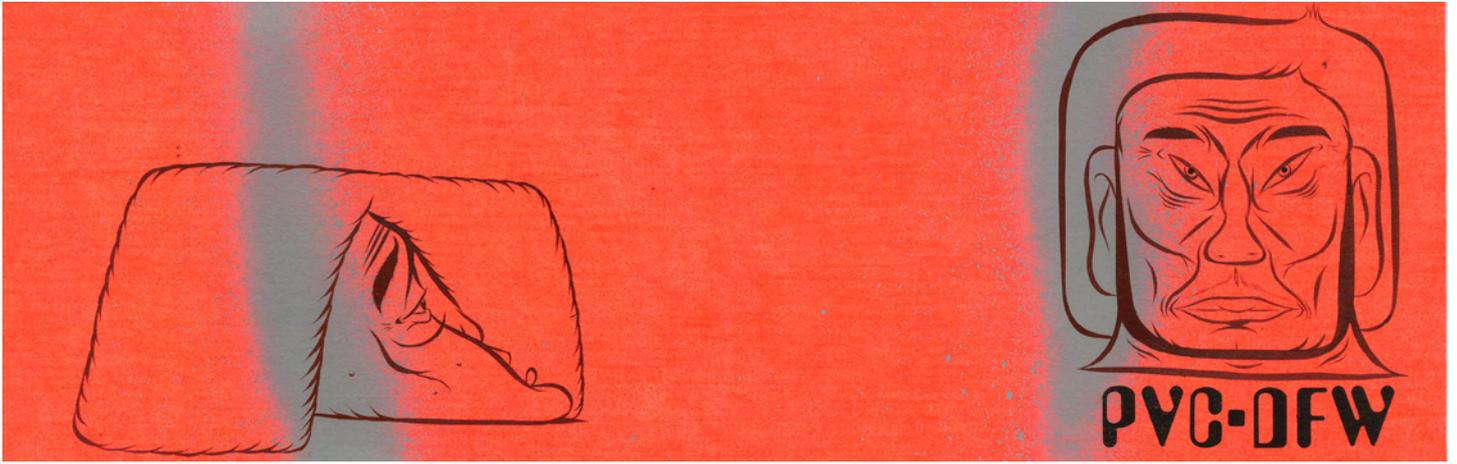
October 16 — December 18

### Broken paint theory

“*Throw-up*”: paint spewed. The term refers to a form of quickly executed graffiti using rounded letters, which has long been Barry McGee's signature practice. Illegal painting with an urban diffusion is like a process of contamination. Paint is corrosive, toxic, instinctual, repetitive: a ritualized and collective painting.

Barry McGee has mastered the art of turnaround, which surely stems from his legendary street alias, *TWIST*. In his studio, graffiti extends beyond the plastic form, reaching towards experience, material, memory, attitude, an underground community. Inside or outside, Barry McGee's painting is thus a situationist drift within *anesthetized*<sup>1</sup> cities. Privatized cities where structures proliferate and *hostile architecture*<sup>2</sup> blocks errant lives: the vertigo of skaters, pigeons and all other potential sources of disorder. So many landscapes are rendered fearful under video surveillance, where luxury brands and banks barricade themselves off from social struggle: intolerant cities fearing broken windows<sup>3</sup>.

1. Rem Koolhaas, *Junkspace, Repenser radicalement l'espace urbain*, ed. Manuels Payot, 2010  
2. See Cara Chellew's *Defending Suburbia: Exploring the Use of Defensive Urban Design Outside of the City Centre*, CJUR (Revue Canadienne de Recherche Urbaine), Summer 2019  
3. The broken window theory became popular after an article by JQ Wilson and GL Kelling was published in 1996. The criminal policies of Tolerance 0, on the origins of insecurity, stemmed from this theory. See Sébastien Roché's *La théorie de la « Vitre cassée » en France, Incivilité et désordres*, Revue Française de Science Politiques, 2000



BARRY MCGEE. Courtesy of the Artist & Perrotin.

Icone malgré lui de la scène Californienne, exposé légalement ou illégalement dans la rue, dans des espaces alternatifs ou dans des institutions, Barry McGee déploie toujours sa peinture à l'échelle démesurée du paysage de la ville. Depuis son exposition *Indelible Market*<sup>4</sup> au tournant des années 2000, l'artiste élabore des installations immersives, autant de dioramas extra-larges en hommage aux chaos urbain et à ses visions souterraines, aux cultures dites populaires ou folkloriques, à la culture surf. De la photographie à la sculpture en passant par le dessin, la performance, la vidéo, la récupération, l'utilisation d'archives, l'édition de fanzines, l'artiste manipule différents médiums envisagés sans aucune hiérarchie, mais toujours à la manière d'un peintre qui explore, documente et manipule la mémoire urbaine. Autant d'éléments qu'il assemble dans la dynamique du *cut-up* pour fragmenter la peinture et ses sensations. En témoigne le dispositif *The Boil*<sup>5</sup> souvent activé par l'artiste, qui lui permet de réunir ces matières tout en gonflant et en affaissant les murs utilisés comme structures : la peinture bricolée de Barry McGee est une excroissance du paysage urbain et des contre-courants de l'océan Pacifique.

Que nous donne à voir Barry McGee ? Le langage défectueux des murs de la rue : « THE HILLS ARE ALIVE » repéré ici, « PIGS MUST DIE » repéré par là. / Logo Anarchiste / Représentation du graffiti en action, peinture du déséquilibre, peinture d'adrénaline / déchets / lettrages illégaux / typographies en hommage aux historiques, aux amis, à ceux à l'ombre (en prison ou sous terre)<sup>6</sup> / *pick up* submergé d'affaires et d'objets, tente de fortune, habitat ultra précaire / automates cagoulés, réalistes ou bruts / portraits en formes de patates, portraits de clochards-souards célestes / flash de sky vide / silhouette bossue, caravane amputée / pochettes punk / typo punk / sonorités punk / camtars retournés, empilés / patterns géométriques / effets moirés / gamos défoncés / capture d'écran de *Fox News* / constellation de plats céramique / formes papier mâché et totems de surfs esquintés...

A reluctant icon of the California scene, exhibiting legally or illegally in the streets, in alternative spaces or in institutions, Barry McGee always paints according to the exaggerated scale of the urban landscape. Since the cusp of the 2000s and his exhibition *Indelible Market*<sup>4</sup>, the artist has produced immersive installations: from extra-large dioramas in homage to urban chaos and its underground visions, to so-called popular or folk cultures, to surf culture. Photography, sculpture, drawing, performance, video, salvage, archives, fanzines: the artist manipulates different media without hierarchy, but always akin to a painter who explores, documents and manipulates urban memory. He assembles many elements using the dynamic of the cut-up, to fragment the paint and its sensations.

This is evidenced by *The Boil*<sup>5</sup> — a device often activated by the artist, which allows him to unify his materials all while blowing up and collapsing walls he uses like structures. Barry McGee's DIY painting is an outgrowth of the urban landscape and the undertow of the Pacific Ocean.

What does Barry McGee show us? The faulty language on the walls of the street: "THE HILLS ARE ALIVE" spotted here, "PIGS MUST DIE" spotted there. / Anarchist Logo / Representation of graffiti in action, a painting of imbalance, a painting of adrenaline / waste / illegal lettering / typographies as tributes to historical figures, friends, those in the shadows (in prison or dead)<sup>6</sup> / a pick-up submerged in items and objects, a makeshift tent, an ultra-precarious habitat / hooded automatons, done in a realistic or brut style / portraits in the shape of potatoes, portraits of otherworldly hobo-drunkards / flash of empty sky / hunch-backed silhouette, amputated caravan / punk record sleeves / punk typography / punk sounds / upturned, stacked trucks / geometric patterns / moiré effects / battered cars / screenshot from Fox News / constellation of ceramic dishes / papier-mâché forms and scratched, ruined surfboard totems...

4. Installation présentée en 2000 à l'ICA de Philadelphie dans le cadre de l'exposition « Wall Power » qui questionnait l'impact artistique, politique et social des peintures murales de Philadelphie. Réunissant Barry McGee, Stephen Powers et Todd James, le trio a marqué l'histoire du post-graffiti en posant de nouvelles bases permettant de passer de la rue à l'institution. Elle préfigurait l'iconique exposition « Street Market » présentée ensuite chez Deitch Projects, (NY, 2000), à la Parco Gallery (Tokyo, 2000), à la 49<sup>e</sup> Biennale de Venise (2001) et au MoCA (Los Angeles, 2011).

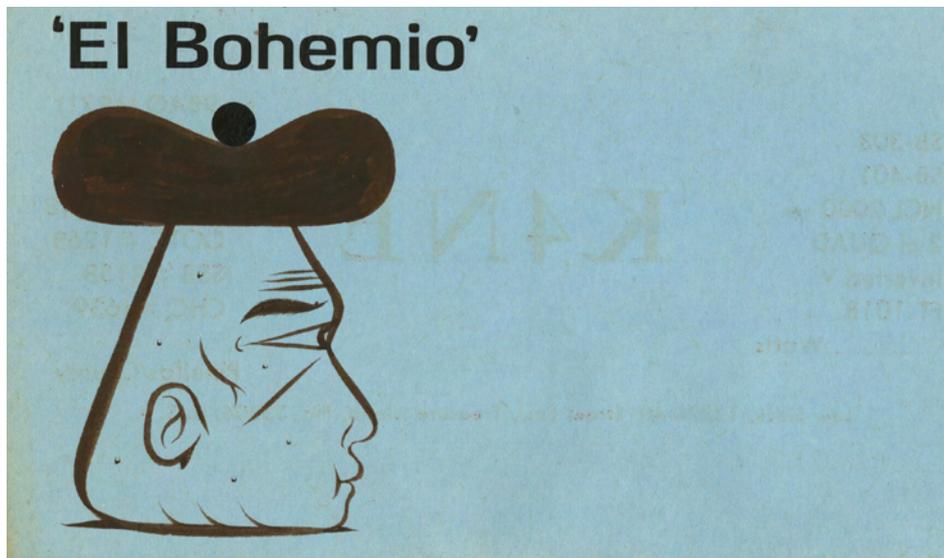
5. Les installations de Barry McGee, et plus particulièrement l'œuvre *The Boil*, sont notamment inspirées d'une Eglise catholique de São Cristóvão visitée par l'artiste lors d'un séjour de huit mois au Brésil en 1993. Il commente : « Je ne suis définitivement pas religieux, je me considère d'ailleurs plutôt comme étant l'antéchrist. Mais il y a effectivement beaucoup de dévotion dans le graffiti, et un état de sacrifice. L'Eglise dont tu parles est la plus belle énergie en mouvement que j'ai pu voir. Il n'y avait pas assez d'espace pour y accueillir les dessins, les ex-votos, les photos que les gens déposaient, alors toute cette matière se propageait de manière organique sur les murs, par succession de couches. L'aspect religieux de ce contexte ne m'intéressait absolument pas, mais cette dynamique contrainte par l'espace me fascinait. Ça me paraissait magique. » C'est à l'occasion de ce voyage qu'il a rencontré et influencé le travail des OSGEMEOS, duo de peintres brésiliens.

6. On retrouve notamment ces différents blazes et noms de crews : META, DFW, THR, PANDA, VLOK, ADEK, AMAZE, CHINO, NEMEL, OKER, DASH SNOW, SEO, TIE ONE, IZ THE WIZ, PSYCKOZE, STAK, DACYA, HONET, O'CLOCK, RCF1, HORFEE, TOAM... Des lettres qui s'enchaînent, à la manière des sign paintings tracés au pinceau, ou amplifiés par l'usage de fat caps ou d'extincteurs trafiqués.

4. An installation presented during the exhibition "Wall Power", held at the ICA in Philadelphia in 2000, which questioned the artistic, political and social impact of murals in Philadelphia. Bringing together Barry McGee, Stephen Powers and Todd James, the trio changed the history of post-graffiti, helping transition the medium from the streets to an institutional context. This prefigured the iconic exhibition "Street Market," presented at Deitch Projects (NY, 2000), Parco Gallery (Tokyo, 2000), the 49th Venice Biennale (2001) and the MoCA (Los Angeles, 2011).

5. Barry McGee's installations, particularly *The Boil*, are inspired by a Catholic church in São Cristóvão the artist visited during an eight-month stay in Brazil in 1993. He noted: "I am definitely not religious, I consider myself more an antichrist. But there is indeed a lot of devotion in graffiti, and a state of sacrifice. That church has the most beautiful energy in motion that I have ever seen. There wasn't enough space to accommodate the drawings, votive offerings, or photos people left, so all this material spread organically on the walls, in layers. The religious aspect of this context didn't interest me whatsoever, but the dynamic of constrained space fascinated me. It seemed magical." It was during this trip that he met and influenced the work of OSGEMEOS, a duo of Brazilian painters.

6. Assorted blazes and crew names include: META, DFW, THR, PANDA, VLOK, ADEK, AMAZE, CHINO, NEMEL, OKER, DASH SNOW, SEO, TIE ONE, IZ THE WIZ, PSYCKOZE, STAK, DACYA, HONET, O'CLOCK, RCF1, HORFEE, TOAM... Letters following one another, like sign paintings done with a brush, or amplified by the use of fat caps or tampered fire extinguishers



BARRY MCGEE. Courtesy of the Artist & Perrotin.

Si sa peinture est aussi traversée par des figures asiatiques, et si elle se déploie souvent violemment sur des voitures et camions retournés, il faut creuser dans l'histoire familiale. Pour le contexte, Barry McGee est né en 1966 à San Francisco, d'une mère Sino-Américaine, secrétaire, et d'un père Irlando-Américain, ouvrier spécialisé en réparation et customisation de carrosserie. Un père qui dessinait compulsivement au stylo bic sur des serviettes de café. Des compositions toujours intégrées dans les expositions de Barry McGee et qui sont à l'origine de ses dessins de visages aux reflets poilus hantés par la chevelure et la barbe d'un SDF croisé dans la rue. Et si l'atelier de Barry McGee ressemble aux hangars des encombrants, c'est aussi parce qu'il était déjà atteint de collectionnisme aiguë avec son frère, des comics<sup>7</sup> aux cadavres de bières. Une époque bercée par les films d'animation du studio Hanna-Barbera Productions et par les caricatures grotesques de Basil Wolverton qui irriguent encore certaines lignes cartooniques de l'artiste.

**La peinture-collision.** Depuis le surgissement du miracle de l'art pariétal, l'homme est né tagueur, animé par le « *sentiment de l'interdit* »<sup>8</sup> analysé par Georges Bataille. À l'ère capitalocène, les bisons et les empreintes de mains ont mutés en pseudonymes cryptiques, les pigments sont soufflés par la mise sous pression de la peinture en spray, les ours menaçants sont devenus maîtres-chiens. Dans l'opacité de la rue ou sous les néons des white-cubes, la peinture de Barry McGee est un territoire de collision. Entre surgissement et destruction, sa peinture décomposée s'inscrit dans ce que l'on pourrait alors nommer « *l'esthétique du buff* »<sup>9</sup>, qui rappelle ce qu'écrivait Bataille au sujet des anciennes peintures nyctalopes : « (leur sens) *se donne dans leur apparition, non dans la chose durable qui demeure après l'apparition* ». Une tension que l'on retrouvait en 2001 dans son projet *Démolition Derby Performance*<sup>10</sup>, un sulfureux rodéo de voitures-peintures mises à mort par l'artiste sur un parking à ciel ouvert de Shibuya.

Été 2016, lors d'une discussion avec son ancien complice Craig Costello, Barry McGee affirmait que « *the basic form and method of writing one's name upon different surfaces still holds the most allure to us. Fine art could never reach quite the same excitement level and interest.* »

Digging into his family history explains the recurrence of Asian figures and the display of violently overturned cars and trucks in his paintings. Barry McGee was born in San Francisco in 1966 to a Chinese-American mother, who worked as a secretary, and an Irish-American father, who specialized in car body repair and customization. His father compulsively drew on coffee shop napkins in pen. These compositions are still today included in Barry McGee's exhibitions; they're also at the origin of his drawings of faces with hairy reflections, based on a haunting homeless man with a peculiar hairstyle and beard he crossed paths with. If Barry McGee's studio brings to mind bulk-waste warehouses, it's because he's keenly collected, with his brother, everything from comics<sup>7</sup> to empty beer bottles. An era shaped by Hanna-Barbera Productions' animated films and by Basil Wolverton's grotesque caricatures, they remain a lifeline in certain of the artist's cartoonish forms.

**Painting-collision.** Ever since the miracle of cave art, man has been a natural graffiti artist, driven by the "feeling of the forbidden"<sup>8</sup> as described by Georges Bataille. In the Capitalocene era, bisons and handprints have mutated into cryptic pseudonyms, pigments diffused as pressurizing spray paint, the threat of bears replaced by dog handlers. Be it in darkened streets or neon-lit white cubes, Barry McGee's painting is a territory of collision. Between emergence and destruction, his deconstructed painting is part of what one could call "the buff aesthetic"<sup>9</sup>, which recalls what Bataille wrote about old nyctalopic paintings: "(their meaning) is conveyed via their manifestation, not in the lasting thing that remains after the manifestation."

This tension is evident in his 2001 project *Demolition Derby Performance*<sup>10</sup>, a sulfurous rodeo of car-paintings lain to rest by the artist in an open-air parking lot in Shibuya.

In the summer of 2016, during a discussion with his former partner-in-crime Craig Costello, Barry McGee asserted that: "the basic form and method of writing one's name upon different surfaces still holds the most allure for us. Fine art could never reach quite the same excitement level and interest." In July 2021, when I asked him what he saw in letters,

7. plus précisément, les DC comics, les ZAP comics et les *Love and Rockets* des frères Hernandez

8. Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, ed. Skira, 1955

9. Le term « buff » est utilisé dans le milieu du graffiti concernant l'acte d'effacer un graffiti. Une opération effectuée par des particuliers ou des agents de l'Etat. En recouvrant les graffitis par des aplats de peinture, il en résulte de nouvelles compositions abstraites qui inspirent de nombreux artistes, des premières œuvres de Stephen Powers à celles de SKKi© en passant par SAEIO ou David Ostrowski.

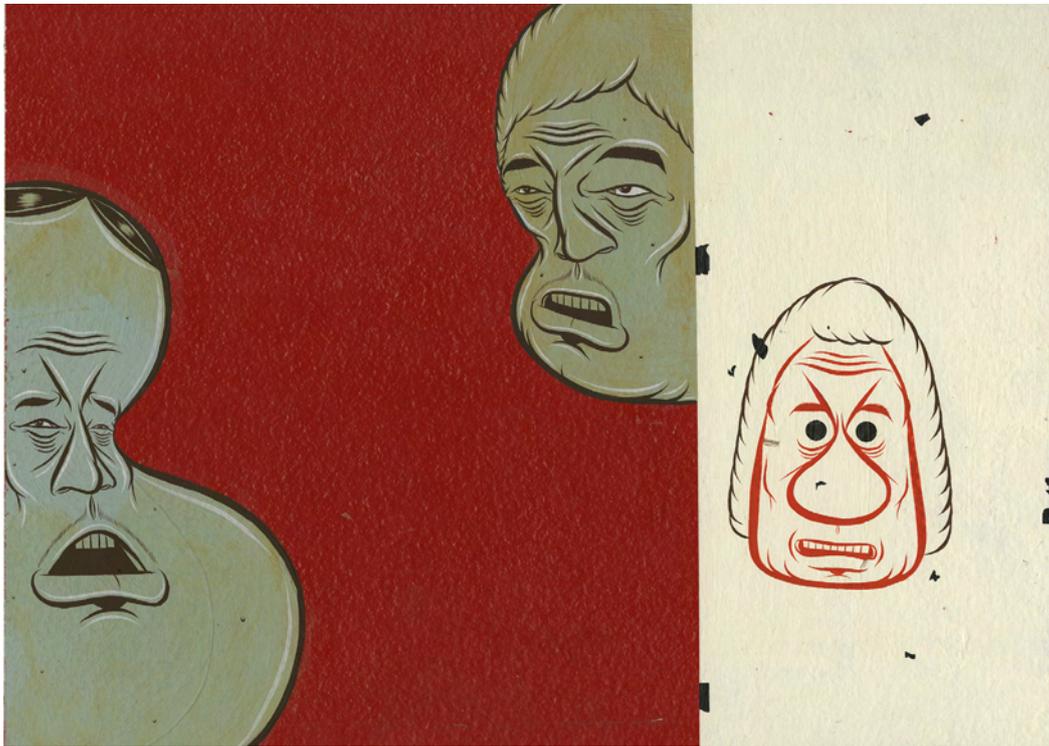
10. Performance réunissant Barry McGee, Chris Johanson, Ed Templeton et Josh Lozcano, filmée par la réalisatrice Cheryl Dunn : <https://www.cheryldunn.net/categories/films-videos/series/38>

7. Specifically: DC comics, ZAP comics and *Love and Rockets* by the Hernandez brothers

8. Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, ed. Skira, 1955

9. In graffiti circles, the term "buff" is used to indicate the erasure of graffiti carried out by individuals or by the State. Covering the graffiti with flat areas of paint results in new abstract compositions that inspired many artists, including early works by Stephen Powers and those of SKKi ©, SAEIO and David Ostrowski

10. A performance that brought together Barry McGee, Chris Johanson, Ed Templeton and Josh Lozcano, filmed by director Cheryl Dunn: <https://www.cheryldunn.net/categories/films-videos/series/38>



BARRY MCGEE. Courtesy of the Artist & Perrotin.

En juillet 2021, lorsque je lui demandais ce qu'il voyait à travers les lettres, il répondait : « *j'ai toujours aimé les lettres dans le graffiti. Je ne sais pas comment décrire cette sensation et cette attirance. Je ne sais d'ailleurs pas expliquer ce que je fais ni pourquoi je le fais lorsque je trace des lettres automatiquement. Il n'y a pas de raison, mais je le fais... et ce n'est pourtant pas sans raison : c'est comme apprendre un langage que tu ne pourras jamais maîtriser.* » Il ajoutait : « *ce que j'aime dans la pratique du graffiti, c'est que personne ne sait qui je suis. C'est la sensation de pure liberté. Il suffit que je change mon nom, et personne n'aura rien à foutre de mon tag. Le graffiti, c'est la dernière chose que je puisse faire sans que personne ne puisse se l'approprier.* » Parmi ses autres identités, on s'autorise à citer celles qu'il intègre souvent dans ses expositions : Ray Fong, Lydia Fong, P.Kin, Ray Virgil, B. Vernon.

Ce lien avec le graffiti et cette méfiance vis à vis du monde de l'art étaient au cœur du nouveau souffle souterrain de la scène artistique de San Francisco qui s'est opéré au début des années 1990 à Mission District, un quartier défavorisé, majoritairement hispanique. C'est ici qu'est née ce que l'on appellera rétroactivement la « *Mission School* »<sup>11</sup>, un collectif de cinq artistes – Barry McGee, Ruby Neri, Margaret Kilgallen, Alicia McCarthy, Chris Johanson – qui évoluaient dans un quartier tiraillé entre la pauvreté et le surgissement de la révolution digitale de la Silicon Valley venue signer le deuxième âge d'or de l'économie californienne. Empruntant une route similaire à celle tracée par Jack London puis reprise par les *Beatniks*, ce collectif d'artistes libertaires et anticapitalistes fréquentaient alors de près ou de loin le *San Francisco Art Institute*, et plusieurs laboratoires de la scène alternative californienne<sup>12</sup> où l'on écoutait de la musique punk, où l'on échangeait des fanzines auto édités, où l'on assistait à des réunions d'*Act Up* ou de *Food Not Bombs*.

he replied, "I've always liked letters in graffiti. I don't know how to describe this feeling and this attraction. For that matter, I don't know how to explain what I'm doing or why I'm doing it when I'm drawing letters automatically. There is no reason, but I do it... yet it's not without reason: it's like learning a language that you will never be able to master." He added: "What I love about graffiti is that no one knows who I am. It's the feeling of pure freedom. I just have to change my name, and nobody cares about my tag. Graffiti is the only thing I can do without anyone appropriating it." The other identities he often incorporates in his exhibitions include: Ray Fong, Lydia Fong, P.Kin, Ray Virgil, B. Vernon.

This link to graffiti and this mistrust of the art world were at the heart of the new underground wave in San Francisco's art scene in the early 1990s. Headquartered in the Mission District, it was considered a disadvantaged neighborhood, with a mostly Hispanic population. This is where the "Mission School"<sup>11</sup> —so-called retroactively—was born. The collective of five artists (Barry McGee, Ruby Neri, Margaret Kilgallen, Alicia McCarthy, Chris Johanson) evolved in a neighborhood torn between poverty and Silicon Valley's emerging digital revolution, which soon marked a new Californian economic golden age. Following a route Jack London once took, and later the *Beatniks*, this collective of libertarian and anti-capitalist artists occasionally frequented the San Francisco Art Institute and several Californian alternative scene laboratories<sup>12</sup> that involved listening to punk music, exchanging self-published fanzines, hosting *Act Up* meetings or *Food Not Bombs* activists.

These five artists drew on the precariousness of reality, recycling marginalized or abandoned forms. They were equally influenced by the works of Ann Hamilton, the legacy of the San Francisco scene (notably

11. À propos de cette nouvelle scène artistique, Renny Pritikin évoquait des « Urban Rustics / Digital Bohemians », Eungie Joo y voyait « the New Folk ». Le terme « Mission School » s'est imposé avec l'article « The Mission School, San Francisco's Street Artist delivers their neighborhood to the Art World » par Glen Helfand en 2002.

12. Parmi ces lieux : Luggage Store, Capp Street Project, Southern Exposure

11. Regarding this new artistic scene, Renny Pritikin evoked "Urban Rustics / Digital Bohemians," while Eungie Joo saw "the New Folk." The term "Mission School" stems from an article by Glen Helfand "The Mission School, San Francisco's Street Artist Delivers Their Neighborhood to the Art World," published in 2002

12. Venues included Luggage Store, Capp Street Project, Southern Exposure

Cinq artistes qui puisaient dans la matière précaire du réel, recyclant des formes marginalisées ou abandonnées, et qui étaient autant influencés par les travaux d'Ann Hamilton, l'héritage de la Scène de San Francisco (notamment Nathan Oliveira), les peintures politiques de Philip Guston, que par la culture surf, la pratique du skate, les *sign paintings*, l'art dit folklorique ou populaire, la peinture « lowbrow » pour bas du front. Autant d'artistes pour qui la peinture était une écriture vagabonde, à l'image des *monikers*<sup>13</sup>, ces dessins de hobos tracés au bâton à l'huile dans la mécanique et sur la ferraille des trains de marchandises. Une peinture pauvre qui ouvre de nouvelles perspectives, celles des lignes de chemin de fer qui traversent les paysages.

Trente ans plus tard, l'époque est celle du corps à corps : des corps écrasés, étouffés, des corps malmenés, épuisés, contaminés, des corps exploités, révoltés face aux inégalités. « DO YOUR PART FOR THE RESISTANCE » : Barry McGee exposait en 2018 ce slogan tracé à la bombe noire par un militant de San Francisco, accompagné du logo antifa.

À l'occasion d'un dialogue avec Ken Loach<sup>14</sup>, l'écrivain Edouard Louis s'interroge sur ce que pourrait être une esthétique de la confrontation. Selon lui, l'époque ne consiste plus à montrer les inégalités, mais à s'y confronter. Il ajoute : « *Je pense qu'il faudrait toujours maintenir une forme de méfiance à l'égard de l'art. (...) En vérité, l'histoire de l'art est l'histoire d'une polémique avec l'art, et c'est comme ça que les choses avancent. (...) L'art se fait dans une forme de colère contre l'art, et pas quand il sert d'instrument de contentement de soi pour les classes dominantes.* » La colère de Barry McGee est sourde mais continue. Une colère calme, aux couleurs noire et rouge des peintures de l'artiste. Une peinture qui, à défaut de pouvoir renverser le système<sup>15</sup>, se propage à la manière des termites. Rongeant les structures de dominations, ainsi est la peinture de Barry McGee : une morsure silencieuse qui en appelle d'autres.

Hugo Vitrani

Nathan Oliveira), the political paintings of Philip Guston, as much as by surf culture, skate culture, sign paintings, so-called folk or popular art, 'lowbrow' painting. For these artists, painting was vagabond writing, like *monikers*<sup>13</sup>, those drawings of hobos using oil sticks amidst machinery and scrap metal freight trains. 'Poor' painting opened up new perspectives, those of railway lines crisscrossing landscapes.

Thirty years later, it's an era of hand-to-hand combat: crushed, suffocated, abused, exhausted, contaminated, exploited bodies, indignant in the face of inequalities. "DO YOUR PART FOR THE RESISTANCE": in 2018, Barry McGee exhibited this slogan, using black spray, citing a San Francisco activist, accompanied by the antifa logo.

During a dialogue with Ken Loach<sup>14</sup>, writer Edouard Louis questions what the aesthetic of confrontation could be. According to him, our era isn't about highlighting inequalities, but confronting them. He adds: "I think a form of mistrust of art should always be maintained. [...] In truth, the history of art is the history of controversy within art, and that's how things progress. [...] Art is created as a form of anger against art, and not when it serves as an instrument of reflexive contentment for the dominant classes." Barry McGee's anger is faint but continues. A calm anger, expressed in black and red within the artist's paintings. A painting practice which, failing to reverse the system<sup>15</sup>, propagates itself like termites do, gnawing away at structures of domination. Such is Barry McGee's painting: a silent bite mark that incites other ones.

Hugo Vitrani

---

13. La tradition des « monikers » est ancienne. L'expression vient de Jack London, auteur de *The Road* en 1907, qui parlait des « monicas ». Voir le documentaire de Bill Daniel réalisé sur l'énigmatique Bozo Texino, figure iconique de cette pratique: <http://www.billdaniel.net/who-is-bozo-texino>  
14. in *Dialogue sur l'art et la politique*, Edouard Louis, Ken Loach, ed. Puf, collection Des mots, 2021  
15. Dans sa jeunesse, Barry McGee a été très influencé par les graffitis politiques communistes. Il a longtemps reproduit le slogan « SMASH THE SYSTEM » dans ses expositions pour diffuser autrement ce graffiti repéré dans l'espace public.

---

13. "Monikers" are an old tradition; the expression comes from Jack London, author of *The Road* in 1907, who referred to "monicas." See Bill Daniel's documentary on the enigmatic Bozo Texino, an iconic figure of this practice: <http://www.billdaniel.net/who-is-bozo-texino>  
14. In *Dialogue sur l'art et la politique*, Edouard Louis, Ken Loach, ed. Puf, Des mots collection, 2021  
15. When he was young, Barry McGee was very influenced by communist political graffiti. He has long used the slogan "SMASH THE SYSTEM" in exhibitions, to circulate this graffiti, written in public space, in a different way.