

We Must Become the Pitiless Sensors of Ourselves

Une proposition de Varun Kumar

Avec les oeuvres de

JPP
Yul Tomatala
Remy Ugarte Vallejos
Ruyun Xiao

FR

I

Elle parle de quoi cette exposition?

D'absence.

C'est-à-dire?

D'absence.

Il s'agit quand même des oeuvres de quatre artistes, qui ont passé leur diplôme l'année dernière à la HEAD, que vous avez réunies ici pour cette exposition, qui a un titre, une scénographie, un contexte, une durée... qu'est-ce qui lie ces oeuvres entre elles par exemple?

L'absence.

Ce qui vous a poussé dans le choix de ces artistes, c'est l'absence?

Oui c'est ça, à des degrés divers, un certain sens de l'absence.

Mais il ne s'agit pas que de ça, j'imagine, dans votre travail, vos choix, vos critères de sélection, vos affinités personnelles, professionnelles, votre recherche, tout cela est centré sur l'absence?

Disons, intuitivement, oui, quand je ressens qu'on partage une certaine absence, ça me donne envie d'approfondir.

C'est donc un point de départ, l'absence.

Non.

Un but à atteindre?

Non.

Un chemin, un état d'esprit?

(Silence)

Passons. Prenons cette pièce murale, une sorte de triptyque en métal, accrochée devant les rideaux, ou ces sculptures qui ressemblent à des bancs, des gradins, qui font le tour du stand, qu'est-ce qui les lie entre elles?

Rien.

Et cet autre « banc », dans l'espace, qui est traversé par une barre en fer, plutôt qu'une assise, rien ne la lie aux autres pièces de l'exposition?

C'est par hasard.

Les éléments de cette sculpture-là, du banc dans l'espace, traversé par une barre en fer, semblent venir d'un autre temps. Sont-ils anciens, récupérés?

Ils sont de 1866. C'est de la fonte. La barre, par contre, est en inox.

Et les bancs-gradins qui font le tour du stand?

Je ne sais pas.

Dites-nous-en plus, sur cette sculpture, si vous voulez bien. La sculpture-banc au milieu de l'exposition.

Les éléments anciens sont les bords d'un banc d'église. Orthodoxe. Vous le voyez bien, là, il y avait une planche pour poser les genoux. Pour prier vous comprenez. La barre en inox, moi, me renvoie à autre chose. De plus nouveau, de plus tardif, de plus efficace, de plus calviniste si vous voulez. Comme les métros, les écoles d'art, les hôpitaux. Les aéroports. Elle semble tenir les deux éléments anciens ensemble mais ce n'est pas le cas.

Et l'artiste, Remy Ugarte Vallejos, il vous a dit pourquoi il les a assemblés ainsi?

Non. Il a fait ça par passion, par intuition. Pas par concept. Je crois.

Et ces colliers?

C'est ce qu'on porte autour du cou.

C'est tout?

Moi ça me rappelle d'autres colliers, de graines, de perles en bois, pour compter les mantras par exemple, mais ce n'est pas, je crois, l'intention de Remy. Les mantras je veux dire. La mémoire, la répétition, le rapport au corps, la production industrielle, tout ça est contenu dans ces colliers, intentionnellement, bien sûr, mais sans concept particulier. Sans protocole conceptuel, disons.

Le triptyque en métal noir est aussi de Remy Ugarte Vallejos.

Oui.

Il l'a aussi créé intuitivement?

Peut-être. Mais il y avait une genèse, un évènement. Une voyante lui avait prêté un livre, sur le tarot.

Et il en a fait un triptyque?

Il s'agissait de trois pièces séparées, qu'il a assemblées en une seule pour l'exposition. Dans le livre, il s'agissait du tarot de Jodorowsky. Il y avait un diagramme, d'après lequel Jodorowsky et son associé ont dessiné les cartes de tarot. Les arcanes mineures je pense. Voilà.

C'est ce diagramme qu'on retrouve sur le triptyque?

C'est ça. Comme des vecteurs, des lignes de force, des zones d'énergie, des illuminations.

Un motif hautement symbolique, voire même ésotérique?

Ou juste graphique. C'est selon. Ce qu'il faut comprendre, c'est le choix de la forme, du support. Un métal poli, laqué, parfait, comme celui des publicités, des ascenseurs, des bureaux de multinationales, vous savez, ces objets muraux qu'on retrouve dans les couloirs des grandes entreprises. Une matérialité corporate.

Pour une symbolique divinatoire?

Le tarot est aussi juste un jeu. Ou un outil, pour résoudre des problèmes.

Et Jodorowsky, c'est important comme référence?

Je ne sais pas. Mais il aime le tarot.

(Pause)

Il faisait des lectures de cartes, au café La Promenade, à Paris, tous les mercredis. Je ne sais pas s'il les fait encore.

L'art contemporain, le tarot, vous y voyez des similitudes? Des problèmes en commun, que l'un pourrait résoudre pour l'autre par exemple?

Je ne sais pas. La spéculation, peut-être, les imaginaires. La question du portail, peut-être, du passage. L'introspection. C'est une bonne question. Mais l'art contemporain a plus de soucis à se faire que le tarot, je pense. Et le tarot ne suffira pas pour résoudre tous ses problèmes, ma foi.

Dans des projets antérieurs, vous rapprochiez le dispositif traditionnel de l'exposition d'art contemporain, les murs blancs et les néons, à un espace mortuaire. C'est toujours le cas?

Ce n'est pas une histoire de projet. Ni d'espace mortuaire d'ailleurs. Le white cube est une expérience de mort imminente.

Que voulez-vous dire par là?

Rien de particulier. L'obsession pour le white cube, c'est une obsession pour ce moment de clarté, quand le corps meurt, effleure la mort, s'en va. La lumière blanche. La flottaison. Ça me calme de penser à ça, vous voyez, sinon je stresse, sous ces spots, ces néons.

Il faudra quand même que vous développez un peu.

Les gens qui passent. On ne sait plus si ce sont des personnes qu'on avait connues ou non, vues ici, vues là-bas. Les objets, comme dans les rêves. On les avait déjà vus aussi. Quelque part. Pleins de sens contraires.

Qui deviennent donc comme des apparitions lors d'une expérience de mort imminente?

Voilà.

Vous écrivez à ce sujet?

Oui.

Et cette comparaison, cette assimilation, elle vous accompagne aussi dans le choix que vous faites des artistes, des oeuvres que vous choisissez?

Non.

(Pause)

Oui.

Donc si je vous comprends bien, la tradition du « white cube » tiendrait davantage d'une obsession subconsciente pour la mort, pour la clarté du moment de la mort du « corps », comme vous dites, que d'une utilité, d'une volonté de purifier l'espace visuel pour permettre de faire l'expérience de l'art sans pollution, sans dérangement externe des sens?

C'est à peu près la même chose.

Dans quel sens?

Dans le sens que vous voulez. Faire abstraction. La méditation aussi peut y mener. Il ne s'agit pas que du white cube. Ni de l'art. Heureusement.

Vous avez d'autres exemples en tête?

Un champ de neige.

Ou encore?

Un écran de cinéma. Un lit. Une page blanche. Le sommeil.

C'est très romantique.

C'est vous qui voyez.

Romantique au sens littéraire, au sens de l'histoire de l'art, un peu mortifère et éperdu on pourrait dire?

Je ne pense pas que ce soit macabre. Beaucoup des discussions que j'ai eues étaient d'ailleurs plutôt au sujet de la science, vous voyez, enfin, des débuts de la psychologie moderne, ce genre de choses un peu ternes, ou de la botanique. Et de la poésie, de la drogue, de la spiritualité. Ce qui les lie.

(Pause)

Mais c'est vrai que j'ai un rapport assez suicidaire au white cube.

Vous avez décidé de l'amplifier, d'en faire quelque chose de plus immersif, d'encore plus blanc, d'encore plus mortuaire?

Plus doux, aussi. Plus doux.

Donc il ne s'agit pas de violence?

Non.

Est-ce qu'il s'agit d'une critique d'un rapport occidental à l'art?

Je ne sais pas.

Pour vous le dire honnêtement, cette exposition fait moins penser au tunnel lumineux de la mort qu'à une salle d'attente, ou quelque chose dans ce registre, entouré de rideaux blancs, et de tous ces bancs. Cela faisait partie de votre intention?

On a acheté trois cents mètres carrés de tissus blancs.

Oui, mais l'effet que je vous décris, la salle d'attente, l'hôpital, ou même un théâtre délaissé, est-ce que c'est ce que vous cherchiez à reproduire?

Une pause dans le temps, peut-être. Un ralentissement.

Le purgatoire?

Si vous voulez.

Tout compte fait, à côté, les autres stands rappellent presque plus une expérience de mort imminente que celui-ci, c'est une constatation que vous faites aussi?

C'est l'idée.

Donc vous croyez au potentiel du suggestif, du réflexif, qui nous amène à reconsidérer ce qui nous entoure?

Il suffit de cinq minutes pour méditer. Sur un banc par exemple.

Et la politique, est-ce que vous situez cette exposition sur le plan politique?

Je ne parle pas de politique dans ce contexte.

Mais il vous arrive néanmoins de parler de politique?

Peut-être, mais pas dans ce contexte.

Pourquoi?

Il s'agit d'une foire d'art contemporain, à Genève.

Qui censurerait une parole politique?

Non. L'inverse.

(Pause)

Ce serait performatif, de parler, ici, de politique.

Alors où parler de politique?

(Silence)

Ne pensez-vous pas que c'est justement une excellente tribune, sachant que des milliers de personnes viennent visiter la foire, pour inviter à la réflexion sur des sujets politiques?

(Silence)

Les artistes que vous exposez, pourtant, ont certainement des positionnements politiques?

(Silence)

Et leurs oeuvres aussi, que vous présentez, suggèrent peut-être des questionnements politiques?

(Silence)

Mais le milieu de l'art, les écoles d'art, en tant qu'institutions publiques, se positionnent probablement en faveur de la médiation sur les sujets de crise, l'actualité du monde, les sujets qu'on peut appeler politiques?

Ça dépend.

Oui?

Ukraine, oui. Palestine, non. Ça dépend.

Poursuivons. Il y a là des casiers de sport. Que présente JPP, la même artiste qui a fait les bancs-gradins qui entourent le stand.

Tout à fait.

Qu'est-ce qui l'a amenée à présenter ces casiers de sport?

Les bancs-gradins.

Que voulez-vous dire par là?

Qu'elle a d'abord fait les bancs-gradins.

(Pause)

C'était l'année dernière, pour son diplôme. Des sculptures si vous voulez, une installation. Comme un dispositif pour regarder une vidéo, qui s'appelle *bout-du-monde*. Une vidéo très belle.

Qui n'est pas présente dans cette exposition?

Non. En pensée, oui. Mais non.

Et ces sculptures peuvent vivre sans la vidéo?

Il faut croire, oui. Elles sont solidaires, vous voyez, elles se sont même multipliées pour l'occasion. Elles s'appellent *Echo du souffle*.

D'où viennent ces gradins?

Du stade, d'un stade, d'un endroit pour le sport, pour le quartier. Pour être ensemble. Qui était là avant l'école d'art, le nouveau campus de l'école d'art.

Là où se situe actuellement le campus de la HEAD aux Charmilles?

C'est ça.

JPP a récupéré les gradins du stade elle-même?

Non. Elle les a récupérés au stockage de la HEAD. Mais elle allait y voir des matchs, enfant.

Ces gradins appartiennent à la HEAD?

Oui.

Et elle en a fait des sculptures?

Oui.

C'est un geste fort, lourd de sens.

Oui.

Y lisez-vous un propos sur la gentrification du quartier des Charmilles?

Oui.

Le public est néanmoins invité à s'y asseoir.

C'est ça.

Alors en s'asseyant, sur *Echo du souffle*, si je vous suis correctement, le public performe quelque part un geste de gentrification, reproduit quelque part symboliquement un geste de gentrification du quartier des Charmilles?

On peut le voir comme ça.

(Pause)

Dépendant du public.

(Pause)

Mais l'oeuvre ne se limite pas à ça.

Que suggère-t-elle d'autre?

L'absence.

Mais encore?

L'être-ensemble.

Par rangs de quatre?

Trente mille places.

Et quoi d'autre?

À vous de me le dire.

Le sport?

Vous le saviez déjà.

(Pause)

Echo du souffle ne suggère pas le sport, pour être un peu plus précis. Le travail de JPP est traversé par le sport.

Je vois. Que l'on retrouve dans les casiers, la médaille?

Oui, à peu près dans tout son travail. Le sport, l'amour, la foi, le dépassement de soi. L'être-ensemble, on l'a vu. L'espoir, vous comprenez, du moment que l'on est ensemble, il y a l'espoir. Mais le jugement aussi. La violence de la différence. La compétition. La performance. Parfois heureuse, parfois malheureuse, qu'est le sport. Souvent heureuse.

On peut relier le sport, dans son travail, à l'expérience que c'est de faire de l'art, d'être artiste?

C'est comme le tarot tout à l'heure.

Et les feuilles mortes?

Ce sont les péchés.

Et les claquettes?

C'est après le sport.

Et la créature, qui manque, qui a laissé là ses claquettes métalliques, trop grandes, trop lourdes, c'est l'absence?

Tout ça c'est l'absence. Pas juste les feuilles mortes, pas juste les claquettes. Pas juste le fait qu'il n'y a plus personne du quartier sur les bancs.

Et Ruyun Xiao?

Ruyun Xiao n'est pas là. Elle est à Beijing. Alors on a dû faire sans sa présence, vous comprenez, sans ses dessins, sans sa performance.

Elle devait performer ici?

C'était une des idées, oui. Puis laisser les traces de la performance dans l'espace. Les avoir là, comme ça, par terre.

Mais elle n'a pas pu faire le déplacement?

Son passeport est à l'ambassade anglaise de Beijing.

Elle ne pourra donc pas voir l'exposition?

Non.

Et les travaux que vous montrez ici remplacent en quelque sorte la performance?

Il s'agit aussi de performance.

En l'absence de la personne qui performe?

Un des textes est chanté, à la fin de la vidéo. L'autre c'est vous qui le lisez, dans votre tête, si ça vous chante. Elle l'a écrit pour l'exposition et c'est vous qui en faites la performance.

Vu de cet angle, n'importe quel texte qu'on lit est une performance?

Absolument.

Qui se contente d'exister dans le domaine de la psyché?

(Silence)

Alors qu'en est-il de ce diagramme, dans la vidéo, dans le texte?

C'est pareil.

Ça ne m'aide pas à comprendre son travail.

Vous saisissiez tout à l'heure pour ce qui est des bancs.

Encore une fois l'absence, c'est ça?

Le corps est central, je dirais. Dans ses recherches. Mais le corps avec son opposé, le vide. L'atomique et l'anatomique, vous voyez. Le mouvement, la perfection du cercle, les limites de la connaissance. La mort, je dirais, moi, la mort aussi. Dans le sens où après ça recommence, ça continue. Donc l'absence, oui, mais non aussi, la présence du corps, en fait il n'y a rien d'autre, c'est juste le corps, il n'y a rien d'autre que le corps.

Vous avez un exemple un peu plus concret?

Le corps est la seule limite qu'on connaît vraiment.

C'est compliqué...

Il n'y a rien de plus basique pourtant.

Je parlais de la discussion, d'en savoir davantage sur la pratique de l'artiste en question. Partons du principe que le corps, que le corps est notre limite. Comment est-ce que ça se manifeste dans le travail de Ruyun Xiao?

Par le mouvement. Souvent. Par le mouvement.

Et?

Un intérêt pour la physique quantique.

Ce qui nous mène où?

À un jet de pierre d'ici. Au CERN.

Elle a travaillé au CERN?

Le film qu'on voit d'elle, c'est une marche, une marche tout au long de l'accélérateur de particules principal du CERN. Elle a parcouru ces paysages, et elle en a fait une performance, de la poésie, un film. C'est un cercle vous comprenez.

La bande son de la vidéo, c'est aussi d'elle?

Oui.

Ces nappes ambiantes, planantes, ces sonorités plus aiguës qui semblent tomber du ciel, elle les a ajoutées pour un effet de distance, pour qu'on perde nos repères spatiotemporels? Comme si nous étions des particules?

(Silence)

Pour qu'on oublie qu'on est là?

(Silence)

Il faut dire que les images aussi sont très abstraites.

(Silence)

Et qu'en est-il de Yul Tomatala?

Ça faisait longtemps qu'il n'avait pas fait de photographie.

Vous parlez de l'oeuvre avec les bâches?

Je ne suis pas sûr que ce sont des bâches.

Alors qu'est-ce que c'est?

Je ne sais pas.

On ne sait pas ce qu'elles recouvrent, mais c'est difficile de ne pas voir les bâches, leurs nuances de vert. Vous en savez plus peut-être?

Je ne sais pas parler de photographie.

Est-ce mis en scène ou pris sur le vif? Une image ancienne ou récente?

Ce n'est pas important.

Alors qu'est-ce qui est important?

Regarder ça, dans un coin de rue.

Et en faire une photographie?

C'est moins important que de regarder ça, dans un coin de rue.

Alors cette photographie est secondaire?

Oui.

Toute photographie est secondaire?

Oui.

(Pause)

Elle ne sert qu'à, vous comprenez, nous rappeler qu'en-dessous il y a quelque chose, mais qu'on ne saura jamais ce que c'est.

(Pause)

Mais c'est déjà pas mal.

Donc cette oeuvre de Yul Tomatala propose une réflexion sur son propre médium?

C'est une façon de voir les choses.

Et son triptyque, en bois brûlé, dans ces cadres en acier?

Le bois est teint.

Teint en noir?

Voilà.

Est-ce qu'il s'agit de supports publicitaires?

Pour moi il y a une mélancolie qui s'échappe de cette oeuvre. Tous ces plissés dans le bois, les yeux, les noeuds. Ce bois creux, vide. Cette ligne de lumière. C'est beaucoup plus fragile que ça en a l'air. Je dirais que c'est l'après publicitaire. Comme les claquettes c'est après le sport.

Et ce vocabulaire minimal, de l'abstraction minimale?

C'est un accident. C'est l'absence. C'est ce qui reste. C'est le passé.

L'émotionnel jouerait donc un rôle central dans ce travail d'après vous?

(Silence)

Et le titre, vous nous avez pas parlé du titre de l'exposition.

(Silence)

Nous devons devenir...

(Silence)

Les...

(Silence)

Détecteurs?

(Silence)

Sensor veut dire détecteur, en anglais, comme un détecteur électronique, non?
Sensors?

Sensibles.

Les sensibles impitoyables?

(Silence)

De nous-mêmes?