

TEXTE //

NATALIA VILLANUEVA LINARES

GENERAL BIOGRAPHY NATALIA VILLANUEVA LINARES

Natalia Villanueva Linares est une créatrice de moment multidisciplinaire d'origine française + péruvienne née en 1982 à Montpellier en France. Elle est diplômée de l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris - Atelier Giuseppe Penone et vit actuellement à Chicago, Illinois, USA et travaille entre l'Amérique du Nord + Sud et l'Europe.

Elle a exposé à de nombreux endroits comme la Sala Miro Quesada Garland au Pérou (2013), le Collège des Bernardins à Paris et La Graineterie à Houilles en France (2018), El Lobi à Porto Rico, le Hyde Park Art Center et le DePaul Art Museum à Chicago, Illinois aux Etats Unis, the School of the Art Gallery, Manitoba au Canada (2023), La Maison de L'Amérique Latine à Paris en France (2024).

Natalia a tenu ses premières expositions solo avec la Galerie Dohyang Lee (2014, France), Wu Gallery (2021, Pérou) et le Comfort Station à Chicago, Illinois, (Etats Unis, 2022). Son exposition personnelle au Museo de Arte de San Marcos (2022, Pérou) a remporté le prix *Luces pour la meilleure exposition solo* et en 2024, Natalia a reçu la *Sculpture Fellowship* Conseil de l'Illinois Art Council.

Natalia est également une travailleuse culturelle puisqu'elle a cofondé l'organisation à but non lucratif Yaku à Peoria, dans l'Illinois, aux États-Unis. Elle est l'ancienne directrice du mini-manoir High Place, dirigé par des artistes, et fondatrice de la revue Ukayzine, créée pour promouvoir les échanges culturels internationaux à travers les arts visuels. Natalia est une contributrice de Sixty Inches From Center et coordonnatrice artistique chez Mana Contemporary.

TRAVAIL GÉNÉRAL NATALIA VILLANUEVA LINARES

Natalia Villanueva Linares est une créatrice de moments multidisciplinaires d'origine franco-péruvienne qui parle en quantités et croit en une poésie faite de quantités excessives, en des objets simples rayonnant de puissance. Avec un rapport animiste à certaines matières, elle invite les autres à ressentir l'ampleur de leur générosité. Ses pièces monumentales révèlent son affection magnétique pour les grandes collections, accompagnée d'une notion de continuité qui communique entre l'immense et l'infime.

Natalia a développé une série continue de performances nomades dans lesquelles les participants activent des objets en communion les uns avec les autres.

Visant à intégrer à la fois ces objets et les expériences créées et vécues par de nombreux individus dans les archives de l'humanité, son projet, *La Bibliothèque des Gestes*, cherche à questionner l'histoire de l'art et son devenir.

galerie dohyanglee

Les paysages multipliant de Dual

Une exposition personnelle des oeuvres de **Natalia Villanueva Linares**

03 Mai – 07 Juin 2025

Comment parler du travail de Natalia Villanueva Linares ? Par où commencer, quand tout semble être en constante évolution, quand chaque œuvre est à la fois trace et devenir ?

Cinq mille mots ne suffiraient pas. Car, dans le travail de Natalia Villanueva Linares — oui il est ici il est question de nombres, de répétitions, de partitions, de l'infiniment grand et l'infiniment petit, de gestes, de transformations, de bibliothèques, de partages, de générosités, de couleurs, de construction mais aussi de déconstruction, de performances, d'une envie de réunir des multiples pour ne faire plus qu'un ou inversement.

Je me souviens très bien d'un de ses premiers gestes en prépa artistique : elle avait proposé à des étudiants de dessiner au fusain sur du papier kraft pendant dix minutes. Ensuite elle leur demandait de brûler leurs dessins dans un même contenant. Chaque participant récupère la matière dans des petits pots de verre, qui recueillent la cendre collective.

Ce geste, à la fois symbolique et matériel, interrogeait déjà la transformation de l'effort. Il explorait comment, à travers un même rituel, l'expression individuelle pouvait fusionner dans une œuvre collective et devenir un « nous », un tout.

Avec ce premier acte, Natalia esquissait les fondations de son langage plastique.

La générosité n'est jamais à sens unique : elle ne réside pas seulement dans le fait d'offrir, mais aussi dans la capacité à recevoir. C'est une relation, un échange à double sens, presque un duel silencieux. C'est de cette tension, de cette réciprocité, qu'est née sa pièce *Dual*. C'est dans son appartement de Peoria que Natalia commence à se poser cette question : « *Comment parler de la continuité d'une pièce ?* »

Après *Devota*, elle se concentre sur un matériau en apparence fragile : le papier de soie. Elle en explore l'évolution, ses métamorphoses possibles. Elle découvre que, s'il se froisse ou que ses fibres se brisent, ce papier si délicat peut paradoxalement devenir plus résistant. Il peut être rapiécé, renforcé, assemblé par la couture. Le geste transforme la matière, et la matière devient le prolongement du geste.

Lorsqu'elle crée, Natalia entretient une relation intime et absorbée, presque « hermétique », avec son travail. Le temps, la répétition, la labueur de ses gestes font partie intégrante de sa démarche. Elle a besoin de s'imprégner, de vivre sa pièce de l'intérieur. Chez Natalia, les matériaux parlent d'eux-mêmes. « Toutes mes pièces parlent du début », dit-elle — du commencement, de l'origine. Chaque étape de transformation de la matière devient une œuvre à part entière. Chaque fragment porte les traces du passé, sa mémoire intime, tout autant que son potentiel de métamorphose.

C'est dans cette continuité que s'inscrivent les œuvres rassemblées dans cette exposition. Chaque couleur y est une unité spatio-temporelle, une mesure de geste et de durée. Avec le temps, ces couleurs s'estompent, laissant apparaître la mémoire pure du mouvement, comme une archéologie du travail : les cicatrices de la matière.

Palette of Dual et *Palette of Dual*^o jouent un rôle central dans l'exposition. Ces œuvres condensent la matière, le geste, la couleur et la mémoire dans un format resserré, presque intime, prolongeant les gestes des grandes installations. Chacune est accompagnée d'une photographie du tissu d'origine, révélant les couches initiales de couleur.

Chaque *Palette of Dual* est composée de briques extraites des tissus transformés, réassemblées par nuances de couleur et activées par l'eau d'un lieu. L'eau devient mémoire fluide, liant les gestes passés au présent, marquant un ancrage temporel et géographique. Ces palettes sont des cartographies sensibles de temps et d'espace. Elles témoignent d'un effort, d'une mémoire collective, d'un engagement physique avec la matière.

Dans les *Poématiques XL*, Natalia compose des partitions — non pas musicales au sens traditionnel, mais comme des recettes, des cartographies sensibles, des transformations de la matière.

Ces partitions deviendront, un jour, les plans d'une boîte à musique géante imaginaire. Elle utilise la peinture pour tracer des symboles, mais son approche reste éloignée des codes traditionnels de la peinture.

galerie dohyanglee

Elle retire même la couleur de son geste, en la « scalplant », ne laissant que les traces, les lignes fantômes, les cicatrices d'un mouvement.

Chaque partition est ensuite pensée pour devenir une pièce sonore, où chaque symbole correspond à un son. Comme une forme de mathématique sensible.

Avec *Nova Dual* ^{Lima.1}, la performance se déploie sur une plage de Lima : le geste y prend corps, s'inscrit dans l'espace, transforme le paysage. La matière est déplacée, partagée, activée par un rituel collectif. Une photographie accompagne l'œuvre, capturant l'instant du geste et de sa résonance.

Dual ICE ^{Storm.2} condense cette dynamique dans une pièce sculpturale composée de 26 pots de verre contenant de la neige fondue. Chaque pot est le résidu d'une boule de neige colorée durant une performance. Ces fragments liquides deviennent les témoins d'une activation éphémère et poétique du geste dans un environnement hivernal.

Natalia transforme les matériaux autant que les relations humaines — elle tisse des liens sensibles, durables, à travers l'art. Natalia marque les gens à vie. Elle transforme les matériaux comme elle transforme les relations.

Son œuvre est un tissage constant entre l'intime et l'universel, l'invisible et l'incarné.

L'œuvre de Natalia Villanueva Linares interroge la mémoire, la transformation et la relation entre le collectif et l'intime. Des pièces comme *Sisters 1-10*, où des bobines de fil en métal symbolisent des gestes liés par la mémoire, et le film *Breathing*, qui documente la création de *Sœur n°0*, témoignent de l'importance de la répétition et du geste. À travers des œuvres comme *Dual ICE* ^{Storm.2}, elle transforme la matière et le temps, nous invitant à repenser ce que nous conservons, ce que nous partageons et ce que nous laissons disparaître.

À travers cette exposition, Natalia nous invite à parcourir ses paysages multiples : des fragments de gestes, de temps et de mémoire en constante transformation.

Je connais Natalia depuis 22 ans. Notre première rencontre remonte à mes 16 ans. Nous étions en pré artistique avant que nous commencions les Beaux Arts de Paris, j'ai eu la chance d'être témoin participative et active de sa vie, de sa pratique, performeuse et faiseuse de geste, confidente de son travail depuis notre première rencontre qui est dû à un partage de briquet pour une cigarette dans la cours de la prépa artistique à glacière. Et je crois n'avoir jamais manqué une seule de ses pièces.

Aujourd'hui, elle m'a demandé d'écrire le texte pour son exposition : « *Les paysages multiples de Dual* ». Et c'est avec beaucoup d'émotion que j'ai accepté, sans hésiter.

Alors, j'essaie, du mieux que je peux, de transmettre un fragment de ses couleurs à travers mes mots.

Sophie Monjaret
Artiste / Commissaire / Amie

UNE BRÈVE HISTOIRE DE FILS, À LA MAISON DE L'AMÉRIQUE LATINE : LE
TEXTILE COMME OUTIL D'INVESTIGATION CRITIQUE,
TEXTE DE MAXENCE LOISEAU

pour l'exposition *Une brève histoire de fils*, Maison de l'Amérique latine, Paris, France,
17 Novembre 2024

... Faire renaître l'art textile signifie pour de nombreux artistes réinterpréter des pratiques anciennes. À ce sujet, Olga d'Amaral a élaboré une technique qui consiste à envelopper des fibres végétales d'une enduit, le gesso, qu'elle recouvre d'une légère feuille de papier de riz puis d'une feuille d'or. Se déployant dans l'espace en trois dimensions, ses compositions dorées revêtent un caractère brut et précieux révélé par les jeux de lumière. L'or renvoie à cette idée de transformation d'une matière, d'une forme d'alchimie comme un symbole de cette reprise culturelle. Natalia Villanueva Linares propose également non sans symbolisme, au sein de son œuvre *Colorial* (réalisée in situ et présentée en tête d'article), une réflexion sur la portée mémorielle du fil et en particulier des bobines de laine. La pièce évoque la générosité d'un objet, qui se déroule afin de constituer, en concordance avec d'autres bobines aux couleurs différentes, un objet artisanal. Elles parlent d'une informatique sensible, d'une informatique du temps, racontant les parcours individuels finissant par former un ensemble homogène. En effet, l'artiste a récolté les différentes bobines de l'autre côté de l'Atlantique, là où elles sont parfois encore en bois et se font régulièrement remplacer. En recherchant de nouvelles bobines, Natalia Villanueva Linares a rencontré de nombreuses femmes. En s'assemblant, ces objets symbolisent la rencontre de leurs différentes histoires, d'un objet qui rassemble et dont la tradition se transmet de mains en mains...

Maxime Loiseau

NATALIA VILLANUEVA LINARES, TEXTE DE ALEXIA PIERRE

pour Artais Art Contemporain, 29 Septembre 2022

Née en 1982. L'artiste franco-péruvienne, diplômée de l'ENSBA Paris en 2010, vit et travaille à Chicago.

Une mosaïque de couleurs, un patchwork de papier de soie. *Dual 8* (2022) s'étend un moment dans l'espace. Pour peu de temps. Transformative dans sa conception, l'œuvre est vouée à muer au fil de son existence, au gré des activations participatives animant son perpétuel « état de devenir ». Quelques dessins l'accompagnent : des « Poématiques », partitions guidant les étapes de la métamorphose de ce rideau cousu par l'artiste. Pendant une performance à la fin de l'exposition, il est découpé et transformé en palette de couleur en un ensemble de petites briques en papier. Pour l'artiste à l'esprit mathématique et généreux, chacune d'entre elles représente une unité du temps qu'elle redistribue, qu'elle partage.

S'y prêtent les mots de Marcel Mauss : « accepter quelque chose de quelqu'un, c'est accepter quelque chose de son essence spirituelle, de son âme. » [1] Le don est partout dans le travail de la plasticienne. Jusque dans son choix d'un matériau à la fragilité extrême. Le papier de soie abonde dans l'univers commercial de l'emballage cadeau à l'usage unique, associé à l'acte d'offrir.

La série *Dual*, dont une itération avait eu lieu à la galerie Thaddaeus Ropac à Pantin dans le cadre de Jeune Création (2020), se rapproche d'une autre forme de « gifting », d'un échange plus pérenne, non pas d'objet, mais d'une gestuelle.

Depuis des années, Natalia Villanueva Linares constitue une véritable *Library of Gestures*, une bibliothèque ou palette de gestes, à travers ses performances participatives et collectives, où prévalent méditation et convivialité. Découper, envelopper, plier ou froisser, les manipulations sont variées, des enveloppes en papier remplies de confettis (*Write Spirit Gestures*, 2012 – 2017) à la récolte de mèches de cheveux (*Kill me Honey*, 2018-2019) ou aux papiers mis en boule et dépliés (*Solutions*, 2012 – 2021). C'est une redistribution du temps que ces actions permettent au public témoin comme aux participant.e.s, enveloppé.e.s par le son du travail manuel synchronisé. Et une façon pour l'artiste, au côté animiste, de transmettre des émotions et de partager sa grande sensibilité aux objets et aux lieux chargés d'histoires vécues.

Alexia Pierre

[1] Conception maori du don. Marcel Mauss, « L'esprit de la chose donnée », *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés primitives* (Paris : Les Presses universitaires de France, Quatrième édition, 1968) : 17.

NATALIA VILLANUEVA LINARES - LA POÉTIQUE DE L'ÉCLATEMENT
TEXTE DE ALICE TRUC

pour Artaïs Art Contemporain, 07 Mai 2021

Natalia Villanueva Linares déborde d'idées, d'œuvres, de couleurs, de rencontres et d'émotions, comme sa vie et ses pratiques débordent les territoires. Après une jeunesse entre le Pérou et la France, elle entre dans l'atelier de Giuseppe Penone aux Beaux-arts de Paris, dont elle sort félicitée en 2011. Installée depuis à Chicago, elle cultive une pratique protéiforme, entre objets, installations et performances. Elle interroge nos environnements et nos expériences communs pour mieux nous rendre à leur partage. D'une œuvre à l'autre, Natalia Villanueva Linares s'offre le monde et nous l'offre en retour, dans les éclats de tous ses débordements.

Ses œuvres flamboient de joies « coloriantes », déploient les nuances de rose, rouge et orange, de violet et de bleu, caractéristiques des cultures péruviennes qui rehaussent son regard. Les papiers de soie de Dual, cousus en délicats voiles pâles ou écrasés en boules de couleurs vives, nous invitent à célébrer toute la palette des ravissements possibles. Ses œuvres débordent en même temps de la profusion matérielle du monde. Natalia Villanueva Linares accumule et organise : des milliers d'aiguilles dont elle perce des feuilles blanches Aigue, des milliers de sacs en papier pour construire des temples Devota. Ses œuvres débordent enfin de leurs histoires cachées. Elle entretient en effet un rapport profondément sensible, animiste et poétique aux objets. Son patient travail de dévidage des fils des bobines de Sister 0 met par exemple à nu leurs corps de bois pour en dévoiler les marques, cicatrices de vieilles dames ou de jeunes couturières. Derrière les normes d'industrie et de consommation, elle s'efforce ainsi de nous restituer la singularité des récits des objets silencieux qui nous entourent.

Pour faire émerger ces récits, Natalia Villanueva Linares découpe, déchire et morcelle le monde en éclats. Ce travail répétitif, parfois douloureux, ne se limite pourtant pas à un travail de destruction. Il l'engage au contraire dans un processus de distribution, où se jouent les rapports des parties et du tout, de l'unique et du multiple, de l'un et de l'infini. L'éclatement formel répond alors à un sentiment d'éclat de son « tout » – « comme une étoile qui explose mais qui continue en fait à avancer dans l'univers, dans le même sens et en compagnie de ses fragments ». Cet art de l'éclat lui permet de faire sens de ses expériences intimes, de l'amour *2D 1/2* ou *Kill me honey*, de l'espace ou du temps. De plus en plus, l'artiste cherche à creuser par ces thèmes la complexité des expériences humaines, de se saisir des failles autant que des joies pleines. Récemment, les secrets peints dans les rouleaux fermés de Chillona se sont par exemple révélés trop lourds à porter et leurs encres ont transpercé leurs papiers. Les papiers de soie de la série Dual sont destinés à pâlir, à se transformer en poudres ou en eaux colorées. Ces œuvres, définies comme des « moments », opèrent ainsi dans le temps et s'ouvrent au mouvement continu des transformations cycliques, des divisions et re-crétions de la vie.

Desmedida, série de trois œuvres dont fait partie le multiple proposé par Artaïs dans le cadre de sa vente de soutien à la jeune création contemporaine, explore ce mouvement. En réponse au travail d'un ami artiste, Alban Denuit, sur la poésie des standards et de la mesure, Natalia Villanueva Linares choisit avec humour de nous offrir la démesure et l'immesurable, sous la forme d'un mètre-ruban découpé en morceaux, rassemblés dans un vinyle transparent cousu de fil d'or *Desmedida III*. Là encore, il s'agit pour l'artiste d'une histoire intime, d'embrasser la distance et les temps de la vie ou de la mort qui séparent les êtres.

Chaque geste de destruction se double alors d'un geste de guérison. Et puisque la guérison est dans le « faire », l'artiste nous invite à venir faire avec elle. En 2020, des participants ont ainsi pu venir découper des mètres rubans à la galerie Thaddaeus Ropac pour les 70 ans de Jeune Création[1]. À de nombreuses occasions, des inconnus se sont rassemblés pour couper des mèches de leurs cheveux, fabriquer des confettis, froisser des papiers de soie. Ces performances collectives constituent l'ensemble des Soulutions, une bibliothèque de gestes filmés lors de moments uniques. Chaque geste s'inscrit dans des couches multiples de supports, de temps, d'espaces, de sons, de présences et d'individualités, qui colorent par leur unicité une facette de l'œuvre totale.

Dans tous ses aspects, le travail de Natalia Villanueva Linares donne ainsi sa pleine mesure à cette qualité de la beauté relevée par l'écrivain et calligraphe François Cheng : L'unicité de chacun ne saurait se constituer, s'affirmer, se révéler à mesure, et finalement prendre sens que face aux autres unicités, grâce aux autres unicités[2].

Alice Truc

[1] Galerie Thaddaeus Ropac, « Rassembler ce qui est éparé » de « En Être » – 70 ans de Jeune Création, du 16 au 26 septembre 2020.

[2] François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris : Editions Albin Michel, 2008, p. 21.

Par paresse, les impressions nées au sous-sol de cette galerie restaient en jachère. Aussi vives qu'imprécises, elles avaient donné lieu à une courte conversation avec un couple de visiteurs, échanges d'enthousiasme brut. Comme on aime quelques fois vérifier que d'autres voient simultanément les mêmes choses que soi-même, que l'on n'est pas en train de se leurrer, qu'il y a bien manifestation surprenante captée de façon partagée. Mais il n'avait rien creusé, finalement, les sensations rejoignant l'épaisseur d'expériences semi-conscientes qui le tapissent et l'environnent. Elles dormaient, à la cave, bonifiant à la manière d'un vin, toujours vivant dans sa bouteille. Jusqu'à ce qu'il lise dans le journal Libération une chronique sur cette exposition. Au plaisir de découvrir dans la presse un article distinguant un choix de ses errances culturelles et d'y glaner quelques informations lui permettant de réactiver et mieux saisir ce qui s'était joué avec ces œuvres – par le biais finalement d'une simple réécriture du communiqué de presse –, succéda la déception d'une description succincte, technique, du principe suivi par l'artiste: « des cartes postales rétro, qu'elle a court-circuitées avec de l'encre colorée. » « Mais, ce n'est quand même pas que ça ! » pensa-t-il, « pas simplement des jets de peinture qui bousillent d'anciennes images ! » La formule de l'auteure peut laisser entendre, en effet, qu'il n'y a aucune relation de sens entre les taches de couleurs et la vieille carte postale, simplement un procédé qui fait joli, au mieux une simple intention de s'en prendre aux stéréotypes de ce genre d'iconographie touristique. « Non, non, l'attraction qui s'en dégage dépasse les paramètres de ce petit jeu. Mais quoi ! ? » C'est que finalement, ces taches de couleurs, appliquées minutieusement, comme le souligne la journaliste, et dans une gamme « turquoise, rouge profond, jaune safran », font partie, deviennent indissociables des vieux clichés qu'elles viennent perturber, masquer et rehausser à la fois. Elles viennent de l'intérieur du corps de ces images comme l'on dit des sudations et saignements qui viennent affecter chroniquement certaines effigies sacrées. Les cartes postales anciennes proviennent d'une collection de l'artiste. Elles sont choisies selon des critères qui lui « parlent », évoquent des choses en elle, viennent simplement s'ajouter et enrichir un fond de clichés qui stimulent sa relation à la représentation du monde, constituent une couverture et un matelas iconographiques, inconscients, d'où, quelques fois, selon des conjonctions complexes, mise en relation d'états d'âmes et d'humeurs atmosphériques, soudain, un paysage, un sujet, un thème, un détail figuratif font « tilt », attire l'attention, met sur la piste d'une étrange correspondance, harmonieuse ou conflictuelle, entre ces lointaines représentations et « quelque chose » qui se passe au présent, jeu de miroir dont le déclenchement échappe à la volonté. Les cartes postales dressent l'inventaire de paysages connus universellement, même par ceux et celles qui n'y ont jamais été, des archétypes, presque des mythes. Ou encore, constituent le répertoire de paysages typiques, savanes, hautes montagnes, vallées, forêts tropicales, steppes, qui représentent une nature d'invariants, que l'on pourrait presque croire nées de l'esprit humain. Ces cartes postales de lieux concrets, imprimées pour être envoyées par ceux et celles qui les visitent, à ceux et celles qui aimeraient probablement un jour s'y promener, et attester ainsi de la véracité de ces symboles de l'exploration de la planète, évoquent aussi, finalement, un tourisme imaginaire, la possibilité de voyager sans bouger, de s'envoyer les photos de ces sites incontournables visités en imagination. Ne sont-ils pas devenus les images mentales des lieux où la communion avec la nature se fait de manière la plus intense, où la culture s'empare du fait naturel, géologique ? Outre ce relevé paysager, les cartes montrent comment l'homme prend possession des grands espaces, ou des configurations fantastiques de certaines régions, selon quelles attitudes, quels équipements, renvoyant toujours au récit des découvreurs et explorateurs qui forgent la connaissance à transmettre de ces pays lointains, sublimes, reflets d'une terre jadis inhabitée. Ensuite, les cartes représentent des légendes, des croyances nées en ces lieux, témoignent des genres de vie qui s'y sont développées, des constructions et des industries, de l'ingénierie humaine appliquée à la nature, et s'emploient à nous montrer la faune et la flore caractéristiques des contrées remarquables (ou qui veulent être considérées comme telles pour figurer dans l'index des destinations courues). Forcément, un tel héritage ne laisse pas indifférent. Parmi ces images enregistrées mentalement, précisément ou de manière floue, à un moment donné, certaines se mettent à parler, se rapprochent, leur orbite les fait pénétrer la zone émotionnelle singulière de l'organisme qui les héberge, parce que son histoire personnelle inévitablement, en plusieurs points, aime tel ou tel détail de celle racontée par cette iconographie populaire, là où s'établit la jonction entre le cliché et la manière dont, à partir de lui, se forme une interprétation personnelle. Alors, comme naissent des nuages et leurs formes suggestives et changeantes, une humeur imagée s'accumule, des taches de couleur émergent, se diffusent, à la manière de l'encre entre deux feuilles, dans la pratique du test de Rorschach. Dans ce cas précis, à l'intersection buvard de différents bouquets neuronaux. Tacita Dean saisit ces émergences colorées, formes précises ou projections brumeuses, elle les identifie et les matérialise et confie leur transfert à même les cartes trouvées aux encres d'une imprimante. Il y a agrégation et non recouvrement, rehaussement et non occultation, complémentarité et non rejet. C'est pour cela que c'est excitant à regarder, parce qu'il s'y passe quelque chose d'immatériel – à travers un procédé qui enchaîne des actes et des techniques bien matériels –, imprévisible, non catégorisé, raffiné et sauvage à la fois. En se livrant à l'exercice involontaire de déterminer ce que l'impression d'encre apporte et cache – et parfois il y a un tel mariage des deux que la séparation est malaisée –, de compléter ce qui est recouvert par la couleur, d'imaginer la connivence entre le support et ce qui est projeté par l'artiste – ainsi ces présences de neige frappée qui se dressent face aux personnages probablement fiers de poser en montagne –, l'esprit entre dans une rare jubilation, celle de saisir une histoire sans début ni fin, aux sous-entendus

galerie dohyanglee

jamais conclus, scénettes complexes et ouvertes qui ont pourtant une (fausse) évidence, de simplicité pure, d'images saintes. Une dramaturgie de buissons ardents, d'incandescences visionnaires. Elles sont du reste fixées au mur blanc, très grand, dispersées comme des ex voto, intercalées entre d'autres images, celles réalisées par Julie Mehretu dans une dynamique de commentaires réciproques. D'autant que les dessins noir et blanc de Mehretu évoquent une écriture, à la jonction de traces préhistoriques, primales, et d'un langage à venir, neuroscientifique, une calligraphie qui irait saisir les échanges entre matière et esprit, la preuve que ça délibère ensemble. Régressive ou prospective. Mutante ou dégénérative. Cela évoque des symboles, des formes animales, végétales, des structures inanimées, des ondes malignes ou positives, participant toutes au même vivant, menacé mais générant toujours des lisérés d'espoir. L'apparence fantomatique, indifférenciation de différents plans, premiers ou enfouis, au carrefour de différentes natures de l'être, est due, probablement, à l'usage de l'aérographe. Les traits emmêlés ont l'apparence tentaculaires de poulpe neurax, de formes élémentaires qui modifient leur configuration au gré des expériences et environnements. (« Le monotype, en estampe, est un procédé d'impression sans gravure qui produit un tirage unique » Wikipédia). Les 45 cartes postales brouillées par leurs arrière-pensées colorées et les 45 gros plans de graphies intérieures indomptables, cellules agrandies par lesquelles l'imaginaire cherche à agripper, s'arrimer à du réel, via l'écriture de soi, sont disposées comme on le fait parfois pour représenter une arborescence généalogique, avec ses noeuds et embranchements, pour célébrer l'anniversaire de la propriétaire de la galerie d'art. Entre elles s'installe une sorte de jeu de miroirs, chaque série explorant les manières dont ça se met à tresserfiction et réel, à même la matière humaine, et via l'expérience de l'art, autant d'hypothèses de chemins pour soi et les autres.

Passer entre deux miroir qui morcèlent vers un autre cosmos

Une plongée dans l'effet miroir qui égare et excite l'être dès que son cerveau scrute le monde, c'est ce qu'il éprouve en s'engageant dans les œuvres de K., miroirs concaves ou convexes, assemblés deux par deux, comme les valves de coquillages ou les pages d'un livre grand ouvert. Une fois qu'il avance dans la zone où les surfaces réfléchissantes interagissent, il en devient le jouet, pris et déformé dans les ondes visuelles, plus rien ne se ressemble, plus rien n'est fixe, plus rien, surtout, ne semble obéir à une logique connue, établie (sans doute pourrait-il maîtriser ces effets visuels en étudiant les lois de l'optique). Il est très difficile de s'extraire de cette labilité visuelle. Il est fascinant de regarder comme de l'autre côté du réel où rien de son corps et de ce qui l'entoure ne figure à l'endroit, tantôt juste un gros plan impromptu, tantôt un profil étiré sans fin, courbe, frôlant la disparition. Et pourquoi pose-t-il les pieds au plafond, la tête en bas, naturellement, à l'instar de ces deux japonaises, accompagnées par le directeur de la galerie dont il entend la voix, lointaine, aussi déformée que les images du miroir, présenter les œuvres en termes d'une relation d'intimité avec l'artiste ? Et pourquoi cela le repose-t-il autant, le soulage autant du poids de s'assumer, comme s'il échappait aux lois de l'apesanteur, aux pressions spatiales et cosmiques qui font tenir les choses, les organes, en un tout prescrit d'avance ? Il éprouve le même état mental que lorsqu'il écrit – cherchant à fixer et recomposer des images du monde reflétées en lui, sonores, silencieuses, plastiques, images éparses, en morceaux, bribes vécues tapies dans la mémoire et qui changent sans cesse dès qu'il en approche, s'en éloigne, veut s'en saisir, chercher à les définir, à les insérer dans des mots, des phrases. Bien que virtuelles, elles lui appartiennent, deviennent sa matière ou, au contraire, persistent en intrus malins qui proposent de l'exfiltrer de lui-même. Ou encore, perdant la conscience de son corps comme totalité, embrassé par les deux miroirs qui le morcèlent, le projettent là où il ne pensait pas être, ou bien l'éclipsent complètement, effacé des écrans, il retrouve physiquement, corps et âme, l'équivalent spatial de cet entre-deux indistinct de la lecture, quand à force de cheminer longuement dans les strates d'un livre, il épouse la conviction de procéder de sentiers non tracés, de dépendre d'une nébuleuse d'interactions entre ce qu'il est et ce qui l'entoure, faite autant de sentiers imprimés que d'autres en gestation ou déjà effacés, à jamais rétive à toute assignation univoque, toujours en cours de nouvelles interprétations sur lesquelles il marche, avance, rampe, plane, cherche, s'enivre (comme ces flèches de GPS désorientée quand on s'engage sur une route pas encore enregistrée par la base de données et qui erre, perdue, dans le vide sidéral, presque en transe de n'avoir plus de repères dans la carte).

Cet espace mental de lecture écrite – constitué par ce que lire et écrire excite et génère dans les régions inconscientes de ce qu'il croyait relever de la conscience, du côté de ces activités cérébrales non volontaires et qu'il se figurait à tort correspondre à l'acte délibéré de lire écrire alors qu'au moins partiellement ça lit et écrit à travers lui avant même qu'il n'en formalise l'intentionnalité, pour des résultats qu'il faut traquer et traduire, interpréter sans cesse, à l'aveugle, sans plan précis, sans possibilité de maîtriser une logique ou une architecture complète du sens (et c'est peut-être plutôt cela que signifie lire et écrire), « l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture », comme disait Perec, mais « il est ce qui l'a bien avant déclenché » -, cet espace mental est laboratoire, l'espace atelier, chapelle où s'échafaudent, s'élaborent des « patrons », des projets d'habillement individuels et collectifs, des ombres, des formes et des lumières qui, sous forme d'écriture en relief, croissant à la manière d'un tissu organique dans sa crypte souterraine, esquissent des styles éphémères d'habiller le temps, chrysalides d'occupation transitoire de l'espace de vie.

galerie dohyanglee

Une chrysalide de vies nouvelles, faite de « patrons » collectionnés, illustrant l'infinité du désir d'habiller, soi, les autres, le vide, le plein, le connu, l'inconnu

Natalia Vilanueva Linares hisse dans une telle chapelle, lentement, une vaste voile couturée, assemblage poétique, de fortune, de ces chrysalides que l'artiste a récoltées patiemment, l'œil aux aguets sur les marchés, dans les brocantes. Une voile qu'elle semble, aussi, extirper d'elle-même, et pour nous inviter à mettre les voiles, par rapport à tout ce qui, dans l'actualité la plus immédiate nous rive aux berges les plus abruties du territoire, à la propriété indue du sol. Le matériau de l'œuvre est avant tout ce temps consacré par l'artiste à chiner les « patrons » que des citoyens et citoyennes ont récolté dans leurs magazines habituels (presse consacrée aux tendances vestimentaires, au bricolage et aux modes de vie féminins). Mais des patrons usagés qui ont été vraiment utilisés pour se confectionner un vêtement. Par cet usage, ce vêtement standard devient singulier, unique. Par le fait que la main invente et ajuste le faire, même dans un travail à la chaîne, le plus monotone possible, les modèles uniformes de robes, de chemises, de pantalons, de jupes, de manteaux, de vestes, ne donnent jamais le même résultat selon qu'ils sont mis à l'épreuve, réalisés par telle ou tel. Ainsi, dans ces plans qui répertorient les stéréotypes de la mode en les mettant à la portée de toutes « les petites mains » ordinaires, qui permet de s'approprier des pièces que l'on ne peut probablement pas s'offrir toutes faites et estampillées d'une marque connue, tout en éprouvant le plaisir de son habileté manuelle, se croisent autant ce qui façonne un air de famille à la multitude, selon l'industrialisation des formes et des coupes, que les trajectoires uniques, idiosyncrasiques tracées à même la conquête d'un schéma unique (au départ d'une forme standardisée).

Le matériau principal de l'artiste est ce qu'accumule le cumul de ces deux attentions, d'une part ce qui rassemble et fait se ressembler, d'autre part ce qui permet en cet ensemble, de se différencier, parfois de peu (mais ce peu est irréductible, bord d'un autre monde). Ce matériau est l'attention portée aux autres, à leur souci de l'habillement, leur habileté à lire un plan, l'habiter et puis l'exécuter méthodiquement, découper, assembler, coudre, essayer. Comment la couture ordinaire est créatrice de récits incomparables autant que discrets. L'artiste a constitué une collection impressionnante de ces patrons comme on le ferait pour une série « d'art modeste » ou une enquête ethnographique. Pièce après pièce un ensemble se constitue et le nombre peu à peu fait sens. C'est une pratique habituelle chez elle, la collection, comme point de départ d'une narration balbutiante qui se mue ensuite en œuvre. La chapelle est le lieu de travail où elle a rassemblé cette collection, en vrac, et où elle l'exhume, la découvre. Elle explore le corpus comme on se plonge dans un texte écrit dans une langue inconnue et qu'il faut pourtant traduire. Chaque patron est extirpé de son emballage ; les feuilles, de ce papier calque caractéristique, sont déployées. Elle ouvre, déplie, classe par catégories, elle lit et décrypte les traces de vie que l'usage a instillé dans ces plans, serait-ce à l'encre invisible. Elle examine chaque pièce comme fragment d'une vie. Ce ne sont pas de bêtes bouts de papier, à travers eux, des gens ont rêvé, se sont livrés à des projections (soigner son look, apparaître avantageusement, améliorer sa séduction et par là ouvrir favorablement le destin), se sont concentrés, ont probablement oublié leur quotidien, ont parfois hésité, douté, fait des erreurs, dû recommencer ou se sont enchantés à voir leur dextérité faire des merveilles. Ce ne sont plus des « patrons », mais des cartographies de vies ordinaires que l'artiste assemble en un seul vaste parachute cosmique, parcouru de graphies cosmogoniques. Utilisant de grosses aiguilles de couture, elle rassemble, en piqueuse intuitive, tous ces témoignages isolés, chaque fois une île, en une même fresque. Mis bout à bout, c'est un immense parchemin craquant, froncé, tous ces plans communiquent entre eux, sans coïncider, se recouvrent, se chevauchent, se compromettent mais forment un tout. Une seule constellation labyrinthique qui réunit d'innombrables manières d'habiller sa vie, d'habiter son espace corporel. A certains endroits, on dirait un patchwork de loques, un puzzle de défroques tatouées, à d'autres, dans un ruissellement de lumière, cela devient soyeux, exubérant comme des froufrous de robe de mariée. L'artiste exerce son travail de couture à même le carrelage patiné de la sacristie du Couvent des Bernardins. Son établi est là. Le long des murs, les patrons sont empilés méticuleusement (par taille, forme), des boîtes d'épingles traînent près du rideau qui, captant le soleil, semble de cire, de miel, décoré de traits noirs. Au fur et à mesure que la toile grandit, vivante entre les doigts de l'artiste, elle recouvre et embarrasse le sol. Alors, selon un système de poulies et de cordes qui réunit l'ensemble en une seule structure, elle dresse ce panorama de croquis de vies, irréductibles, cousues ensembles comme des peaux de fantômes surfilées en une seule parure, en une lente apparition et célébration vers les hauteurs de la chapelle. Rideau biblique. Cette élévation s'effectue dans la durée, la méditation, l'hypnose d'une lente reconstitution de tous ces schémas de vies, avec ses gestes répétitifs, ses illuminations, ses surprises, ses visions, c'est un travail de plusieurs journées.

Une coupe verticale du vêtement cosmique de l'humain

Ce qui s'élève ainsi est un abri de fortune pour un imaginaire de l'univers, la cartographie d'un continent sans frontière. Chaque feuille piquée aux autres est une sorte de suaire qui a pris l'empreinte d'un souffle, d'une aspiration profonde à vivre autrement, d'une enveloppe éphémère par laquelle de nombreux êtres ont cru renaître.

galerie dohyanglee

L'ensemble est comme une coupe verticale à travers l'ensemble du cosmos humain habité. On dirait alors un terrier aux infinies galeries, brouillonnes ou géométriques, rationnelles ou irrationnelles. Surtout, l'exact opposé de ces immeubles imaginés par certains pour y concentrer le plus efficacement possible l'existence d'un grand nombre d'individus et où chaque clapier est identique à l'autre, sur le même moule aseptique. Voilà ici au contraire comment se met en place une coexistence qui prend en compte tout ce qui ne rentre pas dans les cases. On dirait le plan d'un trésor caché partout et nulle part.

Pierre Hemptinne

NATALIA VILLANUEVA LINARES - L'ATELIER EST UNE SOURCE D'ABONDANCE,
TEXTE DE CAMILLE PAULHAN

pour thankyouforcoming.com, 04 Février 2018

I can't help it, studios move me; I wanted to propose for thankyouforcoming portraits of studios, words of artists collected in these places, in front of their works. It is more a question of what a studio does to artistic production, of how one works there, how one strolls there.

Savoir, au juste, si et comment la lumière spécifique de l'automne sur les carreaux, l'acoustique défaillante ou les odeurs du restaurant mexicain au pied de l'immeuble influent sur les œuvres que produisent les artistes.

Savoir, également, ce qu'on y écoute comme musique, quelles cartes postales ont été punaisées aux murs, si l'on marche sur des bâches, du papier bulle, des points de peinture ou des chutes de papier. Y voir, aussi, les parœuvres, les infra-œuvres, les pas-tout-à-fait-œuvres, les plus-du-tout-œuvres, et être donc au cœur du moment du choix.

Je n'avais pas très envie qu'apparaissent mes questions, elles se sont donc effacées.

J'ai rencontré pour la première fois Natalia Villanueva Linares dans l'atelier Tania Bruguera, aux Beaux-Arts de Paris ; elle était en train de travailler, assise à un petit bureau, portant un tablier en lin qui paraissait démesurément grand. Elle répondait à mes questions tout en continuant à ligaturer de courtes mèches de cheveux pour la préparation de son installation *Kill Me Honey* (2011). J'avais été frappée par l'accumulation, sur cette table, de contenants destinés à ranger et à classer : petits ou grands sachets en plastique ou en papier kraft, ficelles, fils, élastiques et rubans colorés.

Le travail de Natalia Villanueva Linares regorge de piles, de tas, d'agencements réguliers et ordonnés d'une matière qu'elle trie, sépare et dont elle ne cesse de prendre soin. L'interroger sur son rapport à l'atelier était une gageure, dans le sens où je ne pouvais la rencontrer dans celui qu'elle a aujourd'hui investi à Peoria (Illinois), à quelques milliers de kilomètres de Paris où elle réside actuellement. Mais Natalia Villanueva Linares ne craint pas la mobilité : elle m'a reçue une première fois dans la sacristie du collège des Bernardins, où elle avait été invitée pour une résidence. Nous avons rampé sous la structure de papier qu'elle avait construite pour l'occasion, afin d'entendre au plus près le bruit de l'épingle piquant les patrons de couture qu'elle suturait entre eux. Le fidèle bureau, toutefois, n'était pas loin, recouvert comme à sa bonne habitude de sachets, de ligatures, de petites pyramides composées. Plus tard, elle m'a accueillie dans un autre atelier, cette fois-ci en plein air, à Vitry-sur-Seine où on lui avait prêté une maison pour l'été. Les caves étaient pleines de ses malles métalliques et la table de jardin, puis la table de tennis de table, avaient été réquisitionnées pour l'occasion : un bureau à soi, encore et toujours.

« Je n'avais pas beaucoup d'espace à moi quand je vivais encore chez mes parents. J'ai souvent partagé ma chambre avec ma sœur, et je possédais des boîtes à trésor, de grandes malles qui renfermaient essentiellement des costumes, des vêtements, des morceaux de tissus colorés ou brillants qui me faisaient du bien.

Il s'agissait de malles métalliques de mes parents, qui sont des objets qui ont beaucoup compté pour moi : quand ils ne servaient pas à déplacer les biens de toute la famille lors de nos voyages, j'avais le droit de les utiliser pour mes trésors et costumes.

Je suis entrée aux Beaux-Arts de Paris à 23 ans, quatre ans après être revenue en France : je pressentais que tout m'emmenait là-bas, mais sans savoir pourquoi. La seule chose que je désirais, c'était une table pour travailler. Comme je ne connaissais aucun enseignant, je frappais à toutes les portes, et tous me redirigeaient vers d'autres professeurs. Je voulais juste un endroit pour travailler et je ne comprenais pas qu'on me refuse une place. Le premier qui a accepté était Vincent Barré, et je suis restée dans son atelier une journée. Ses étudiants étaient très accueillants, ils ressemblaient à une famille où tout le monde s'entendait bien. Je n'étais pas entrée aux Beaux-Arts pour me faire des amis, pour créer une situation d'échange, je ne voulais pas être à charge de la sensibilité d'autres personnes car je voulais découvrir les formes de ma propre sensibilité. J'ai compris, pendant mon court passage par cet atelier, que ce rythme de partage n'était pas ce qui me convenait.

Il y avait souvent la queue devant l'atelier de Giuseppe Penone car beaucoup d'étudiants rêvaient d'y entrer. Le lendemain de mon expérience dans l'atelier Barré, je suis passée devant son atelier et il était seul.

galerie dohyanglee

Il a accepté de regarder mon portfolio et m'a dit que si je voulais, je pourrais installer une table dans son atelier car il appréciait l'identité de mon travail. Quand je suis revenue, il n'y avait qu'une seule fille qui bossait, et elle m'a aidée à m'installer. Sara Favriau était la massière de l'atelier, et nous sommes rapidement devenues des amies proches. Je me rendais à l'atelier tous les jours, en général du début d'après-midi jusqu'à ce qu'on me pousse dehors le soir à la fermeture.

J'ai donc monté une table, de façon à travailler le dos collé au mur, face à la fenêtre, et j'ai d'abord posé dessus une boîte en bois avec mes outils de travail : des stylos, des crayons à papier, des perles colorées, du fil... J'ai également ramené mon énorme malle en métal, qui d'abord contenait essentiellement des grandes bobines de fil et du papier kraft.

Une de mes visites au Pérou pour voir ma famille m'a beaucoup marquée : j'ai acheté quinze ou vingt kilos de colliers et de boucles d'oreille de couleurs différentes. À l'époque, je ne portais ni colliers ni boucles d'oreilles mais je ressentais le besoin d'accumuler ces objets, de les sentir ensemble, de les toucher et de les regarder. Une fois de retour à Paris, j'ai reconsidéré ces objets, et j'ai opéré une séparation entre l'utilité d'objets qui me font du bien et l'utilité d'objets qui peuvent être réellement partagés. Certains d'entre eux ont pris place dans la malle en métal.

Ce qui était très beau, dans l'atelier de Penone, c'était le silence. Même quand on travaillait avec de la musique, le silence s'instaurait très rapidement, chacun avait le sien propre. Cet atelier avait aux Beaux-Arts une présence particulière, et les autres étudiants ne le traversaient pas ; Penone était là pour parler avec nous de nos projets individuels quand il venait à l'école. On était constamment dans le faire et on avait tous cela en commun. J'avais exactement besoin de cela à l'époque : travailler encore et encore, et ne pas trop échanger à ce sujet avec d'autres étudiants.

Quelque chose a changé pour moi en 2007, car j'ai commencé à avoir davantage de contacts avec les étudiants de l'atelier, à accepter de discuter tout en travaillant, et ces discussions alimentaient le travail. Ma table se trouvait souvent entourée par eux – parmi lesquels Sophie Monjaret, Sarah Feuillas, Léa Klein, Anne-Charlotte Yver, Hyeryne Park, Alexandre Gaultier – pendant de longues heures. Lorsqu'Alban Denuit est entré à l'école, il m'a fait rencontrer beaucoup de personnes, qui étaient dans l'atelier d'Annette Messenger, qui sont devenus des amis, comme Marion Bénard, Vincent Lemaire, Sabrina Lestarquit, Guillaume Duffner et Anne Leclerc. J'ai passé encore un an aux Beaux-Arts après mon diplôme, dans l'atelier d'Annette Messenger qui était entre temps devenu celui de Tania Bruguera et nous avons rencontré Enzo Mianes et Martin Monchicourt. L'atelier est alors devenu pleinement un espace de jeux et de rires. Pour autant, je n'aime pas parler de ce que je fais : mon travail est tellement viscéral, que lorsque j'entends mes mots dessus, je trouve toujours qu'ils ne peuvent pas répondre assez justement à celui-ci.

Ce que je cherche, c'est d'arriver à une pièce où je pourrais disparaître et cela n'importerait pas, puisqu'elle pourrait communiquer sans moi.

Je suis partie rejoindre mon mari à Peoria peu de temps après la fin de l'école. Nous avons acheté une église abandonnée, que nous avons passé un certain temps à réaménager. J'étais très amoureuse et je devais travailler pour gagner de l'argent, donc j'ai commencé à travailler dans une ferme bio et à beaucoup cuisiner, à préparer des plats très minutieux et très colorés. Un jour, mon mari m'a dit : « Tu sais, j'aime beaucoup manger des sandwiches. Et je peux les préparer moi-même ». Il avait raison : j'ai arrêté la cuisine et j'ai repris mon travail. J'ai séparé un espace de notre maison pour m'en faire un atelier, et la première chose que j'ai faite a été de monter un bureau, avec une vieille porte et des cagettes de lait en plastique.

Depuis, nous avons déménagé et dans mon nouvel atelier, à Peoria, je ferme la porte pour être seule. Mes étagères sont à gauche et à droite de moi, mes malles au sol, et en face de moi mon mur est blanc, sans rien d'accroché. Quand j'ai besoin de me ressourcer, je regarde ce mur blanc et cela me donne un élan pour continuer. L'atelier est une source d'abondance, dans laquelle j'ai besoin d'équilibre. J'ai besoin de beaucoup d'espace, et j'ai plusieurs tables, quasiment une par projet. Il est difficile pour moi de laisser d'autres personnes y entrer, ni d'ailleurs prendre de photographies car c'est un lieu personnel où se trouvent tous les objets porteurs de l'éveil de ma curiosité.

À l'atelier, je danse souvent, c'est comme une ouverture sensible qui m'enveloppe, une matière protectrice invisible à l'œil nu. Je passe une partie de mon temps à ranger, pour être au plus proche de mes trésors, les comprendre, les déchiffrer, car c'est ainsi que se révèle l'évidence de leur partage, lorsque leurs histoires et la mienne se rencontrent. Je travaille la plupart du temps à partir de matières que je continue à collecter, notamment des papiers : papier kraft, papier d'emballage cadeau, patrons de couture, papier de soie, terre, aiguilles, fils... J'aime les accumuler, et leur beauté devient envahissante et enveloppante en même temps. Je veux partager la générosité des matières que j'utilise : cette transmission se fait à travers la multiplication de gestes répétitifs et une production excessive, qui peut parfois prendre des formes monumentales. Avec minutie, j'essaie de trouver une certaine simplicité même si c'est une qualité que je trouve difficile à nourrir.

galerie dohyanglee

À l'atelier, je danse souvent, c'est comme une ouverture sensible qui m'enveloppe, une matière protectrice invisible à l'œil nu. Je passe une partie de mon temps à ranger, pour être au plus proche de mes trésors, les comprendre, les déchiffrer, car c'est ainsi que se révèle l'évidence de leur partage, lorsque leurs histoires et la mienne se rencontrent. Je travaille la plupart du temps à partir de matières que je continue à collecter, notamment des papiers : papier kraft, papier d'emballage cadeau, patrons de couture, papier de soie, terre, aiguilles, fils... J'aime les accumuler, et leur beauté devient envahissante et enveloppante en même temps. Je veux partager la générosité des matières que j'utilise : cette transmission se fait à travers la multiplication de gestes répétitifs et une production excessive, qui peut parfois prendre des formes monumentales. Avec minutie, j'essaie de trouver une certaine simplicité même si c'est une qualité que je trouve difficile à nourrir.

Je vois l'atelier comme un lieu sacré, dans laquelle le silence se fait une fois que tu as traversé la porte. C'est quelque chose que Penone m'avait appris : le silence permet d'ordonner les projets, de les dessiner. Pour lui, le dessin n'est pas forcément quelque chose qui requiert un crayon, c'est d'abord la possibilité de réfléchir à toutes les probabilités d'un projet. L'atelier, c'est vraiment comme un zéro, un nid, un point de départ où les choses se recueillent, où tout se rencontre pour pouvoir commencer."

Camille Paulhan et Natalia Villanueva Linares

LES SOEURS AIGÜES DU GRAND COLORIAL

Une exposition personnelle des oeuvres de **Natalia Villanueva Linares**
15 Mars – 26 Avril 2014

Geamoon (Natalia Villanueva Linares), née en 1982, est une artiste franco-péruvienne, diplômée de l'ENSBA. Elle vit et travaille à la fois, à Paris et à Peoria, dans l'Illinois (USA) où elle transforme, depuis avril 2011, une église abandonnée en centre culturel.

Il est souvent question, dans le travail de Geamoon, de matériaux épuisés : cendres, poudres et autres poussières parcourent ainsi ses œuvres, comme autant de traces d'objets qu'elle ne nous laissera pas voir. Son exposition intitulée mystérieusement « Les sœurs aiguës du grand Colorial » n'échappe pas non plus à ces présentations oscillant constamment entre révélation et dissimulation.

On se tromperait vivement en essayant de déceler dans les objets utilisés par l'artiste – aiguilles, bobines de fil... – une passion quelconque pour les arts ménagers : ces matériaux sont d'abord autant de réflexions possibles sur la déperdition, la répétition et l'accumulation. Dans *Sœur n° 0*, portant son attention sur le fragile, le fin, les matériaux en apparence d'une grande simplicité, elle tente dans une perspective équilibrée d'allier la mise à nu progressive des bobines vers un cœur de bois ou de plastique terne et le dévoilement de leur substance cotonneuse. En défaisant ce qui a été fait, elle reclasse patiemment : découpage après découpage, mèche par mèche, une nouvelle histoire s'écrit, celle des petites choses qui lentement s'épuisent.

L'idée de lecture est également à l'origine d'*Aiguë*, dont le titre fait autant référence aux aiguilles utilisées pour sa composition qu'à la violence sourde qu'elles sous-entendent. Des pages de journaux vierges de mots ont été piquées par l'artiste à l'aide de milliers d'aiguilles métalliques dont on se sert habituellement pour recoudre un bouton. Toutes les mêmes, et toutes différentes, elles viennent transpercer un papier bien léger et d'apparence si frêle, lequel se gondole en se chargeant à chaque piqûre de non-dits. À leurs côtés, une petite boîte métallique vient présenter l'épilogue d'*Aiguë* : s'y querellent des centaines d'aiguilles en apparence désordonnées, mais qui n'attendent que de réinventer l'histoire qui s'écrit ici sans fil ni couture.

Les boîtes occupent une place à part dans l'œuvre de la jeune artiste : elle n'hésite pas, pour les soustraire à son propre regard, à enfermer ses *Mood/Bad/Drawings* dans des coffrets de bois une fois terminés. Dans l'exposition, *Sœur 1-10* joue également sur notre capacité à accepter ce que l'on ne voit pas : des boîtes en métal colorées qui la composent émergent des dizaines de fils colorés se réunissant en un point unique. Mais à hauteur d'œil, nulle bobine n'apparaît : car Geamoon est sans doute une magicienne, de celles qui découpent des fils de soie devant vos yeux avant de les restituer, entiers. Et qui les laissent se dévider sans fin.

Camille Paulhan

Natalia Villanueva n'aime pas parler de son propre travail : gênée par mes questions inquisitrices, elle a d'abord laissé s'effiloche les courriels, les relances par téléphone. Bien ennuyée, je lui ai proposé quelques mois plus tard un jeu, que m'avait inspiré la lecture de la monographie de Didier Semin sur Christian Boltanski(1). Dans cette dernière, Semin s'est attaché à ne pas rencontrer l'artiste, ni l'appeler, ni lui demander de précisions ou des éclaircissements variés sur son travail. De mon côté, suivant le même protocole, je ne poserais plus de questions à Natalia Villanueva, je me retrouverais seule devant les œuvres, je rédigerais un portrait à l'aveuglette. Aucune référence à son histoire personnelle, à ses influences, à ses amitiés ne pourraient plus être possible. Je ne sais pas s'il est plus facile de faire avec un trop-plein d'informations, une somme de récits autorisés, ou au contraire avec l'absence de commentaire, d'explication. Peut-être ce portrait sera-t-il trop court, pas assez approfondi, papillonnant entre des œuvres en tentant de les raccrocher à d'autres. Mais il faut le voir pour ce qu'il est, à savoir un jeu de piste naviguant à vue entre les œuvres de l'artiste.

Accumuler

Il faut d'abord voir les dessins de Natalia Villanueva pour y déceler l'angoisse de l'accumulation qui semble régir tout son travail : accumulation de caddies dans un supermarché, accumulation de cartons vides comme autant de scories, accumulation de briques, de sachets, de clochettes, de pots de miel, de meubles sagement rangés contre les parois d'une pièce, de feuilles empilées. L'un de ces dessins montre un espace étrange, sur les murs desquels de très petites portes sans poignées s'entrouvrent, comme un columbarium infini où toutes les plaques comportant les noms auraient disparu. Un autre dessin consiste en des rangées de portes fermées ou légèrement entrebâillées : pas de sonnette, pas de nom, une sorte d'énigme de l'Alice de Carroll ne sachant plus quoi choisir face à tant de possibilités. Ses installations n'échappent pas à la règle : des poches d'eau les unes sur les autres dans son *Pharmakon*, des bouches empilées pour *Kill me honey*, des petits flacons pour Tic Tac ou encore *Limoi/Boimor* : autant de contenants qui donnent à voir ce qu'ils enferment mais que l'on peut hermétiquement sceller. Dans *Pharmakon*, l'eau mouvante d'une piscine a été ordonnée, rangée, classée en de petits sachets transparents de même format. Il me revient un conte indien, où une jeune fille, ne pouvant toucher l'eau — qui la transformerait en grenouille — obtient de son mari qu'il construise un bassin de perles devant lequel elle pourra se prélasser sans inquiétude(2). Il y a, dans cette installation, quelque chose de l'ordre de cette impossibilité : c'est la piscine sans la possibilité de flotter, de nager, de se laisser porter. L'eau limpide du *Pharmakon* (au titre joliment ambigu), désormais rationnée, ne sera plus jamais gaspillée : mais elle tient également à distance son spectateur. Dans *Kill me honey*, des mèches de cheveux patiemment récoltées par l'artiste sont disposées une à une dans des pots vides de miel, à la manière d'un entomologiste épinglant différentes espèces de papillons dans des cadres de verre. Les mèches se succèdent dans cette installation qui prend la forme de mèches se succèdent dans cette installation qui prend la forme d'une alvéole, comme autant de minuscules reliques amoureuses. L'activité adolescente qui consiste à réaliser — ou tenter de réaliser - des pseudo-poupées vaudou à partir de légers fragments corporels de l'être chéri ou détesté trouve ici une résonance funèbre, à travers son accumulation.

Épuiser

Mais *Kill me honey* peut aussi rappeler cette pratique familiale qui consiste à recueillir pendant la première enfance des mèches de cheveux, dont on faisait parfois autrefois des médaillons : retrouvées plusieurs années plus tard, elles donnent parfois la désagréable impression d'être des résidus un peu délavés d'un passé éloigné.

S'il semble y avoir constamment des mouvements contradictoires dans les œuvres de l'artiste, c'est qu'outre ces accumulations incessantes, ce travail de tri et de classement, on y trouve donc aussi une fascination particulière pour l'épuisement. 81 le corps s'y affaiblit en courtes mèches de cheveux, ce qui environne l'artiste en prend également pour son grade : sa chambre à coucher se voit réduite en petites portions congrues, méticuleusement ensachetées et classées par couleur ou par texture (2D 1/2). Dans cette œuvre, une petite photographie est présente pour faire comprendre au spectateur que ce qu'il voit, dans cet impressionnant tableau synoptique, n'est qu'une organisation autrement rationnelle de la chambre un brin fouillis de l'artiste. Rappelant des performances d'Arman qui détruisait méthodiquement des pièces entières, l'œuvre se distingue cependant par sa volonté de maîtriser la violence du geste, et où n'apparaissent que les vestiges d'un passage à l'acte destructeur.

Limoi/Boimoi laisse deviner au spectateur qu'il n'y a plus rien à voir, plus rien à lire : les mots se sont dégradés, l'encre s'est lentement effacée sous l'action de l'eau. Le processus de décantation fait partie intégrante de l'œuvre, et les reliquats sombres qui flottent à la surface des récipients sont là pour nous rappeler cette fatigue de l'œuvre. Elles

galerie dohyanglee

rappellent l'activité itérative et inutile d'un Bartlebooth qui, dans *La vie, mode d'emploi* de Georges Perec, peint des marines dans le seul but de pouvoir un jour les faire se dissoudre lentement afin qu'elles redeviennent blanches de tout dessin.

Les cendres, les poudres et autres poussières prennent dans ce cadre toute leur place dans l'œuvre de Natalia Villanueva. Le passage du solide au pulvérulent est au cœur de travaux comme *Tic Tac*, *Cendrillon* ou *If we don't create, we die*. Dans le premier, de petits flacons montrent qu'il n'y a plus rien à montrer, uniquement quelques cendres issues de dessins brûlés(3). *Cendrillon* fait marcher le spectateur sur des œuvres qui semblent s'inscrire dans une parodie tendre des sols de Carl Andre ; la dureté métallique de ces derniers est remplacée par un magma gris constitué de cendres de feuilles mortes brûlées par l'artiste.

Dans *If we don't create...*, de petites briques bien rangées s'effritent en une poussière orangée, nous rappelant que la pierre s'exténue en sable et la falaise en craie. À voir comment le regard du spectateur décide du sens dans lequel reconstituer l'œuvre ; on pourrait en effet très bien imaginer celle-ci, à la manière de *L'oiseau-lyre* de Prévert, de la terre battue à la brique compacte.

Enfin, même le son s'épuise dans ..., où une cloche semble se noyer peu à peu dans de la boue encore humide, une installation que l'artiste avait réalisée dans les souterrains bien peu éclairés de son école.

Montrer/cacher (en guise de conclusion)

Le travail de Natalia Villanueva regorge de ces petites tentatives d'empêcher le regard, d'enterrer, de masquer, de cacher. Dans ses dessins affluent des petites boîtes, des bocaux transparents mais toujours bien fermés, des portes dont on ne saura ce qu'elles cachent. Même lorsque tout est limpide, elle nous prive d'un quelque chose difficile à verbaliser : c'est l'eau sèche du *Pharmakon*, le cœur de l'installation *Kill me honey* qui malgré le verre reste invisible, les papiers désécrits de *Limoi/Boimai*. Ce sont les œuvres où il me manque parfois quelques détails sur leurs processus de création pour que je puisse développer de frétilantes idées. Je vois, dans les œuvres de la jeune artiste, un travail qui relèverait de la boîte à secrets, à centimes ou à dents de lait que l'on pose fièrement sur son bureau, mais dont on souhaiterait que personne ne puisse réellement l'ouvrir ; et quand même il le pourrait, il n'y trouverait pas ce que nous y avons réellement mis. Alors, mystérieuses, les œuvres de Natalia Villanueva ? Qui, sans doute, mais également, et de par ces silences, inévitablement ouvertes aux interprétations, aux spéculations et aux rêveries qui ne disent pas leur nom.

Camille Paulhan

(1) Didier Semin, *Boltanski*, Paris, éd. art press, 1988.

(2) Voir « La jeune fille malicieuse + », dans le recueil de Ré et Philippe Soupault, *Histoires merveilleuses des cinq continents*, Paris, éd. Seghers, 1990.

(3) Comme tout le monde, Je triche. Il me reste sur un ancien carnet des notes de ma première entrevue avec Natalia : je l'avais, fidèle à son travail, beaucoup épuisée ce jour-là.

LES EFFACEMENTS DE NATALIA VILLANUEVA, TEXTE DE CAMILLE PAULHAN

pour l'exposition *Soudain déjà*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, Paris, France, Octobre 2011

Dans *La vie mode d'emploi*, Georges Perec imagine un personnage qui ajoute sa folie ordinaire à la liste déjà longue des excentricités des autres locataires de l'immeuble du 11 de la rue Simon-Crubellier. Bartlebooth, un homme fortuné dont la principale préoccupation fut justement d'occuper sa vie, se consacre à deux activités en apparence contradictoires : d'un côté l'entassement, l'accumulation (en l'occurrence de marines sans originalité peintes par lui-même dans des ports du monde entier), de l'autre l'épuisement (ces marines, une fois découpées en puzzles et reconstituées par Bartlebooth, seront dissoutes les unes après les autres dans une solution détersive).

Natalia Villanueva n'est pas une Bartlebooth contemporaine, toute hermétique à l'ennui qu'elle est ; mais il y a quelque chose du personnage perecquien dans ses démarches. Dans ses dessins, s'entassent des objets devant lesquels on serait bien en peine de choisir, comme souvent les héros de contes confrontés à des choix cornéliens : quelle porte, quelle boîte, quel pot ouvrir. Souvent, il est également question de les ranger, qu'il s'agisse de gouttes de pluie ou de meubles désormais disposés contre les murs d'une pièce imaginaire. On pourrait aussi évoquer une dimension funéraire, bien présente dans les dessins, qui évoquent pour certains des colombariums ou des mastabas. Cette accumulation est également à l'origine de son œuvre *Limoi* (2006-2007), dont le titre n'est pas sans évoquer les interrogations d'une Alice face à sa bouteille ou son gâteau décoré de raisins de corinthe. Aujourd'hui effacés, les papiers contenus dans les bocaux qui composent l'œuvre étaient tous recouverts de textes, comme en témoigne l'eau sale dans laquelle ils flottent. Écriture impossible, illisible, elle aura pourtant été patiemment compilée, archivée par l'artiste, dans le seul but de pouvoir la laisser se dissoudre, comme les aquarelles de Bartlebooth.

Cet épuisement est également visible dans *If we don't create we die* (2009), petite armée bien classée de briques, subissant semble-t-il un lent délitement. Elles me rappellent implacablement certaines œuvres de Giuseppe Penone — qui fut l'enseignant de Natalia Villanueva aux Beaux-Arts — où la frêle branche de bois renaît de la grossière poutre. Ici, la brique s'épuise elle-même et retombe en argile. Dans le *Dictionnaire des objets introuvables*, Jacques Carelman s'interroge malicieusement : Que se passe-t-il lorsqu'on remplace les grains de sable d'un sablier par de petits cailloux ? Le temps s'arrête immédiatement, Ici, c'est bien le contraire : le temps passe, fort heureusement.

Camille Paulhan

En proie à une fatigue qui, dans la déliquescence des humeurs et volontés, joue des ambivalences entre soi et choses, vivre et néant, ronge la pensée d'un bouillonnement microbien qui sécrète plus de pertes que d'idées vers l'avant, je glisse et végète entre l'impossible désir de me disséquer totalement pour lire dans les plis et replis viscéraux ce qui ne va pas, et aspiration au grand évanouissement dans le nombre pullulant avec l'espoir d'y flairer, tout au fond, de nouvelles lignes à tracer, et, ainsi, redémarrer, m'extraire des coagulations fiévreuses, me retrouver. J'ouvre des livres, m'installe dans des salles de conférence, je regarde des films, je traverse des places historiques, j'écoute des fragments de musique, je capte des conversations et scrute les visages en somnambule fébrile dans la foule, à la recherche d'aide et d'indices, pour continuer, juste continuer. Ainsi, dans ce genre d'errance aussi dérisoire que dramatisée – en l'absence de ce qui viendrait relancer les centres d'intérêt, je risque de me heurter à une sorte de sans issue, de perte de désir -, mes pas me conduisent dans une exposition et je m'arrête devant une vitrine où, après de longues secondes d'un regard surplombant des reflets et des ombres géométriques en fuite, je reconnais *If we don't creat we die*, œuvre de l'artiste Villanueva dont j'avais vu des reproductions photographiques. Un troupeau de briques affolées en plein effritement spermatozoïque. Le corps de terre cuite, là en proue, est à la fois le résultat de l'effervescence des poussières qui vont de l'avant et de la force d'inertie soudaine d'un objet en construction de soi, tiré vers l'arrière, soumis aux forces de régression, décomposé par les frictions énergétiques et la combustion interne. Les sept briques, trois fois rien, sont pourtant une véritable multitude à l'équilibre rongé par les pulsions de création et compulsions à (se) détruire, les unes procédant de l'autre (et vice versa). Je suis fasciné par l'impact corrosif du manque, l'angle émoussé ou cassé, irrégulier, avalé, mangé et par où s'écoule l'intérieur, aux couleurs plus vives. Les cubes, à la surface ternie, oxydée, insensibilisée, sont portés par leurs traînes de débris, vifs, pétillants, que je contemple longtemps. Que je pourrais, c'est du moins l'impression devant l'œuvre, contempler indéfiniment. Rien ne me semble laissé au hasard dans ces agencements de brisures. Je voudrais en comprendre le plan, la logique d'agrégation. Par l'aspect de ces poussières où se rejoignent cristallisation organique et étoilement cosmologique, l'amas de détritits et le trait céleste, je suis reconduit, dans le vague, à l'illusion très ancienne que fouiller dans les concrétions viscérales peut révéler du jamais dit ou du pas encore dit, une part de notre essence que l'activité intense et régulière de parler-écrire n'a pas encore pu saisir, et qui s'échappe, nous échappe, fuit par le corps et ses multiples affections, s'écoule dans les fluides et déjections. Quelques fois en brossant le sol ou en ramassant les restes étalés sur une table, je suis captivé par la quantité de cheveux, poils, petits bouts de peaux, pellicules, bouts d'ongles, mêlés à d'autres poussières et infimes reliefs de nourritures en ayant l'impression que quelque chose y est à lire, révélations sur le fonctionnement sensible entre mes organes et les empathies qui les prolongent dans l'environnement immédiat. La croyance que des choses restent à deviner dans la configuration des déchets – ces discrets viscères du quotidien – ne tarit pas, même si elle a changé de statut. Quand il s'agit de contempler des amas inopinés de cellules inertes accumulées avec le temps sous un fauteuil, derrière un appareil, entre deux colonnes de livres, sous des feuilles de brouillon griffonnées, l'imagination rentre dans de vastes perplexités magiques en mesurant combien la mort est déjà à l'œuvre dans le vivant. On se surprend alors en train de partir en cendres, imperceptiblement, et les formes que prennent ces rejets cadavériques en tombant sur le tapis ou le carrelage, en étant déplacés par les courants d'air, en séchant et changeant de couleur près des radiateurs ou à l'angle des appuis de fenêtre, s'agrégeant ou se dissociant au hasard des chocs de la vie domestique – un pied, un mouvement d'essuie, le déplacement d'une chaise, le passage d'un balai -, se rapprochent d'intentions graphiques que l'imagination aime interpréter, mélancoliquement, y entendant chuchoter une part d'au-delà, en miroir. C'est ce que m'évoquent ces délicates cordillères de tessons et fines poussières abrasives de briques. Mais aussi, de fil en aiguille, un mouvement vertical d'éboulis. De ces éboulis de sables et cailloux que nous provoquons et épousions pour laisser nos corps dévaler les raides parois de carrières abandonnées où nous allions jouer malgré l'interdiction des adultes, les clôtures et les écriteaux de mise en garde. Le temps rapide de la chute, couchés dans les graviers et mêlés aux grains de sables, était un parfait oubli de soi, passage éclair entre haut et bas, une fuite, un étourdissement, une manière de dégager toutes les contingences humaines car, dans cette coulée poussiéreuse, on se sentait surtout lâcher prise et se confier aux forces de la carrière. On était brève avalanche, semblable à l'écoulement fluide dans le sablier, un trait temporel sans reste, un moment pur, ces chutes étaient merveilleuses et la reprise sur pied, secouante. Nous étions tellement abasourdis, en morceaux, encore là-haut et déjà en bas, que nous sentions bien que là, quelque chose se produisait qui dépassait le jeu. Nous comprenions qu'à chaque descente, ensevelis dans la pluie de graviers, nous prenions un risque, nous courrions un danger fantastique, correspondant et ne correspondant pas (et tout était dans cet écart) au mot grossièrement peinturluré sur les panneaux d'avertissement et qui, à la lecture, ne nous disait rien. C'est cet état que je retrouve par l'imagination en survolant le mouvement immobile de ces éboulis horizontaux, crêtes funéraires de bris de briques recouvrant du vivant enseveli, en gestation, attendant d'être deviné.

C'est en éprouvant cette sorte d'éboulement divinatoire intérieure que je me trouvai rivé à un écran de cinéma, dans un processus d'identification comme je n'en avais plus connu depuis longtemps. Sans que cela résulte pour autant d'un agencement scénario/personnages/suspens particulièrement calculé en vue de ce genre de captation du spectateur. Cela se produisit dans une scène de Sweetgrass, quand la transhumance démarre, doit retrouver son itinéraire dans cette impulsion fraîche et hystérique d'aller vers l'ailleurs. Le troupeau s'est fourvoyé dans un encaissement forestier. C'est que le chemin à suivre est flou, indistinct, recouvert, partiellement effacé, il nécessite d'interpréter les traces du paysage. La masse de brebis, cow-boy chiens chevaux cherche comment se sortir du cul-de-sac, comment retrouver la bonne direction. Cela pousse dans tous les sens, ça braie et aboie et hurle dans un bordel indescriptible, c'est le spectacle d'un fourvoiement irrévocable, d'une catastrophe imminente, la transhumance est montrée là dans une fragilité monstrueuse, en proie à des contre flux qui peuvent l'éparpiller, disperser le cheptel. Rien n'avance, les bêtes piétinent, sont entravées par des branches, des rochers, des dénivelés irréguliers. Le chemin étant rompu, on assiste, dans la panique, et puisant à même l'énergie de la panique pour la surmonter, à un mouvement chaotique époustouflant de rectification cartographique inconsciente. Il faut inventer un chemin de substitution, redessiner la carte de la transhumance. Cela doit ressembler à ces reconstructions cérébrales où, une connexion nerveuse étant atteinte d'une lésion, le cerveau répare, rétablit le contact autrement pour que l'information recommence à passer là où il faut. Petit à petit, sans explication, sans plan, sans manœuvre rationnelle, la masse brebis cow-boys chevaux chiens rectifie son orientation, trace, à force de piétinements obstinés, désespérés, un bout de chemin qui lui permet de retrouver sa trajectoire, grave une ligne sur un bout de territoire vierge. Un magnifique accident de flux à l'intérieur du circuit transhumant. La matière-mouvement transhumante est tombée dans un trou, un terrain vague et, pour s'en dépêtrer, exacerbe et fusionne toutes les intuitions, les animales inscrites dans la mémoire du troupeau de brebis, celles des chiens de berger augmentées des cartographies humaines, celles des cow-boys qui sentent comment pousser la masse animale pour l'aider à reprendre le dessus sur les obstacles. Ils obéissent tous à l'esprit moteur de la transhumance, luttent ensemble pour éviter le danger de sortir du circuit établi, de passer du territoire strié au territoire lisse car cette scène montre (selon moi) que la démarcation entre flux et circuit (Deleuze et Guattari) n'est jamais totalement scellée, tranquillisée. L'accident et le tumulte hypnotique des intuitions alarmées qui rassemblent tous les éléments transhumants dans la recherche aveugle de leur bon phylum machinique, retrouver leur rail sécurisant au sein des itinéraires de la dispersion, tendent à montrer le risque permanent de basculement. Maintenir le circuit sous-entend le contrôle des flux destructeurs, disrupteurs. Et cela peut être la fatigue croissante du cow-boy, la manière dont il peut prendre le troupeau en grippe, quelque chose d'insupportable qui lui colle partout et avec lequel il pourrait, dans un accès de folie, décider d'en finir, s'unir par exemple aux ours individus contre les brebis multiples, en ayant pris goût au sang. Mais une fois l'accident surmonté une impressionnante organologie normative s'installe entre troupeau, cow-boys, chiens bergers, chiens de garde, chevaux, tentes, matériel de cuisine, montagne, pâturages, feu, ciel et même, finalement, les ours qui, tenus à distance, limités à une prédation normale, s'intègrent au décor, sont dépouillés de leurs individualités carnivores. La transhumance devient un équilibre nomade, un tout apaisant bien qu'éreintant, une machine éprouvante à produire du même et qui peut, à la longue, fondre les individualités dans la masse et son marché. Le cinéaste filme la dernière transhumance de cette importance aux USA et, dans les images de l'épilogue, un cow-boy représentatif, interrogé sur la manière dont il voit son avenir, est incapable de se dessiner un futur différent de ce qu'il a vécu de plus fort. Il reste troupeau transhumant, abruti de fatigue, ahuri de bonheur. Il y a vu et senti un mystère qui se défie des catégories. Et c'est bien en abruti ahuri que j'ai regardé ce film, réfugié, par écran interposé, dans le machinique animal-paysan-nature désindividuant, certes, havre poussiéreux de flux en circuit, mais passage possible aussi pour se reconstituer, sortir du troupeau, sans le nier parce qu'il est toujours utile d'en conserver un bout – une attache, un bras, quelques viscères –, pour s'y replier dans des moments de perte de soi, quand le territoire que notre imagination prospecte s'épuise, qu'elle coagule stérilement et qu'il est besoin de dormir, somnambuler et transhumer vers d'autres tropismes imaginatifs.

Maison désarticulée, nouvelle trame faite de déchets, de débris

L'arrêt de transhumance, ce sont des vies dépossédées de leurs mouvements, plantées sur leurs selles, accrochées à la terre, qui voient ce qui les tenait en un tout magnifique les abandonner et les vouer à se disloquer en un disparate anecdotique, déporté vers l'oubli, l'horizon lisse. Mais le disparate de vies démembrées au sol, dans d'autres cas, peut se rassembler et figurer le sublime d'une migration imaginaire, aérienne. C'est ce que réussit l'artiste japonais Tadashi Kawamata en se recueillant, d'abord, dans l'immensité d'un troupeau de débris de bois flottés, animés d'un ressac funéraire, un moutonnement mort. Un littoral, marin et humain, étripé, les restes disparates coagulés dans les vagues, viscères éclatés de la vie qui s'était organisée, là, mêlées aux dernières ondes du séisme et tsunami qui continuent à hanter les flots, viscères que l'artiste contemple et cherche à deviner. Des planches de tous formats, bois naturels ou contreplaqués, peints ou vernis, des fragments de cabanes ou parois de remises, des morceaux de meubles, des palettes industrielles, des madriers de construction, des placards démantibulés, des commodes éclatées, des chaises dépareillées, des séries de corniches, des collections de portes et de fenêtres, des cadres à pertes de vue,

galerie dohyanglee

toute cette destruction de volumes de vie, multitude disparate et pourtant unie dans la désolation, recouvrant les flots, se substituant à l'eau. Architectures intérieures dépecées livrées aux reflux du rivage. Chambres à coucher, salles de bain, salles à manger, cuisines, garages, salons, vestibules, caves, toutes les fonctions de la maison démembrées, en particules irrémédiablement mélangées, inhabitables, inhospitalières. Dans cet imposant matelas flottant d'objets désarticulés, matériaux qui protégeaient l'existence, servaient à créer des enclos où l'intériorité pouvait s'épanouir, s'individualiser et qui maintenant ne montrent que la ruine d'une urbanisation balayée, laminée, dans ce qui reste après le passage du tsunami, Tadashi Kawamata repêche – là même, ou récupère ici ou là des pièces qui ressemblent à ce que charriaient la vague destructrice -, une part infime de ces déchets, de quoi représenter l'infinie variété du même bâti, broyé par le vent et la vague. Et ce qui était désarticulé, livré aux flux des marées, il l'assemble, morceau après morceau, cloués ou vissés, il crée une solidarité aléatoire entre tous ces restes d'habitations et d'ameublements, il les assemble en une seule trame. Mais en un surprenant renversement d'horizon. Au lieu de baisser les yeux vers le désastre, il faut redresser la tête, sonder un espace vide, dépouillé de représentation et alors, plutôt qu'un sinistre statique, le regard voit défiler une migration d'âmes. Au-dessus. Le cœur est étreint exactement comme au couchant quand un vol d'oiseaux migrateurs strie le ciel rougeoyant. Spectacle d'une vie qui franchit des distances incommensurables, nous échappe et pourtant nous est substantielle. En plaçant au ciel les innombrables reliquats du naufrage en un damier disparate, échevelé, semblable à ces cloisons de cabanes bricolées à travers lesquelles nous contemplions le monde – même et surtout si entre les branches et rondins ne s'épalaient qu'un terrain vague -, sans trop avoir envie de nous y compromettre, l'artiste donne un sens inattendu à toutes ces vies humaines sacrifiées, parties vers l'au-delà. Elles aident à réaliser combien, dans notre société du risque, la catastrophe est le ciel encombré que nous scrutons, que nous cherchons à cartographier. Plafond funéraire sous lequel je me sens enseveli, ébloui par le vide qui brille entre les interstices, comme j'aurais aimé être l'enseveli qui épie dessous les tumulus de tessons de briques, sous les sabots de brebis martelant le sol d'un territoire forestier ne menant nulle part. Trépignement par lequel fermer les yeux et perdre pied avant de remarquer.

Pierre Hemptinne

2D ET DEMI, TEXTE DE DIDIER SEMIN

2011

Voir une œuvre, c'est nécessairement la ramener à soi : on ne voit vraiment les choses que lorsqu'on peut tisser avec elles un lien de connivence. J'ai vu pour la première fois le travail que Natalia Villanueva a intitulé 2 D et demi – il existe pour cette idée des « deux dimensions plus un bout de troisième » un terme consacré, bas-relief : mais dans les jeunes générations, le « 2 D et demi » est certainement plus parlant – alors même qu'il était en train de se faire, c'est-à-dire quand elle a entrepris de découper méthodiquement sa chambre en tronçons de la taille à peu près d'un livre, d'ensacher les morceaux, et de les ranger avec soin sur les rayons d'une sorte de grande bibliothèque. Cette mise en pièces paradoxale a immédiatement provoqué ce qu'on appelle une réminiscence, un trouble affectif que je savais lié à un souvenir mais que je n'ai pu que progressivement faire accéder à une conscience claire ; quelque chose dans la minutieuse procédure appliquée à une démarche si parfaitement déraisonnable n'était pas étranger à mon propre univers. La réminiscence s'est toutefois rapidement muée en souvenir, celui d'un épisode de ma vie familiale, une de ces anecdotes qu'on raconte inlassablement à la fin des repas de fête et qui avait acquis, dans mon adolescence, valeur de légende et d'apologue. La voici : mon oncle, homme d'ordre s'il en fût, conservait dans sa cave un vélo. Ma tante, qui avait de l'ordre une conception tout aussi rigoureuse mais légèrement différente, pestait régulièrement contre la présence de cet objet dont mon oncle, devenu vieux, n'avait plus l'usage. Un jour, las des récriminations, mon oncle décida de couper court à la querelle – non pas en donnant ou en vendant le vélo, ce qu'eût suggéré une logique ordinaire, mais en coupant court au sens littéral du terme, c'est-à-dire en sciant la bicyclette, à l'aide d'une scie à métaux, en cent morceaux de dix centimètres de long, qu'il rangea proprement dans une cagette, elle-même proprement rangée dans un placard. L'histoire m'enchantait, tout comme d'ailleurs l'objet, qui demeurerait visible sur demande : preuve pour ma tante de ce que mon oncle avait perdu la raison, témoignage pour mon oncle des extrémités à quoi le harcèlement de son épouse le contraignaient. J'avais douze ou treize ans, et je ne savais pas que l'on pouvait donner à cet objet conflictuel le nom d'art : mais c'était bien de l'art, c'est-à-dire une réponse inattendue et plastiquement efficace à une question banale, une réponse susceptible de renouveler le regard que tout un chacun porte sur le monde. Natalia Villanueva aurait pu écrire une nouvelle sur la chambre d'étudiante qu'elle s'appêtait à quitter (pour habiter, m'a-t-elle dit, une église déconsacrée quelque part au fin fond de l'Illinois, et couper avec sa prime jeunesse). Mais elle a fait mieux : elle a fait passer la mansarde sans transition de son statut d'espace abandonné au statut d'objet de bibliothèque. Sa dissection est un geste d'amour nostalgique et précis, admirable de concision et d'inventivité, bref : une œuvre ... (mieux vaut peut-être que j'arrête là un plaidoyer pour le découpage affectueux, qui pourrait passer pour une défense de Landru).

Didier Semin