

Anicka Yi : un temps et un monde affranchis

Yoann Van Parys

Number 123, Fall 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/92431ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Van Parys, Y. (2019). Review of [Anicka Yi : un temps et un monde affranchis]. *Espace*, (123), 95–97.

Balcaen's voiceover concludes with some timely existential advice: "As you move through your day, use doorways consciously. When you come upon that in-between space, feel your feet against the floor, your hand on the doorknob. Touch the doorway as you pass through."

Against an increasingly flattened backdrop of technocratic governance, "best practices," and white walls, art workers and artists work harder and shoot higher while earning less and stressing more. We can and often do imagine better—but who has the time to realize such visions? Practice mindfulness, develop yourself professionally, and be happy. If you wake up tomorrow and find yourself still a part of the art world, surely you are one of the lucky ones?

Edwin Janzen is a visual artist living in Montreal and working in installation, digital printmaking, video, drawing, artist books and other media. He completed his MFA at the University of Ottawa in 2010. Also a contract editor and writer, Janzen has had his work published in *Canadian Art*, *Border Crossings*, and other publications, and has written or edited articles for dozens of individual and institutional clients. He is currently working on an admittedly obsessive fan-writing project focused on *The Wire*, HBO's classic critical drama on the neoliberal American city.

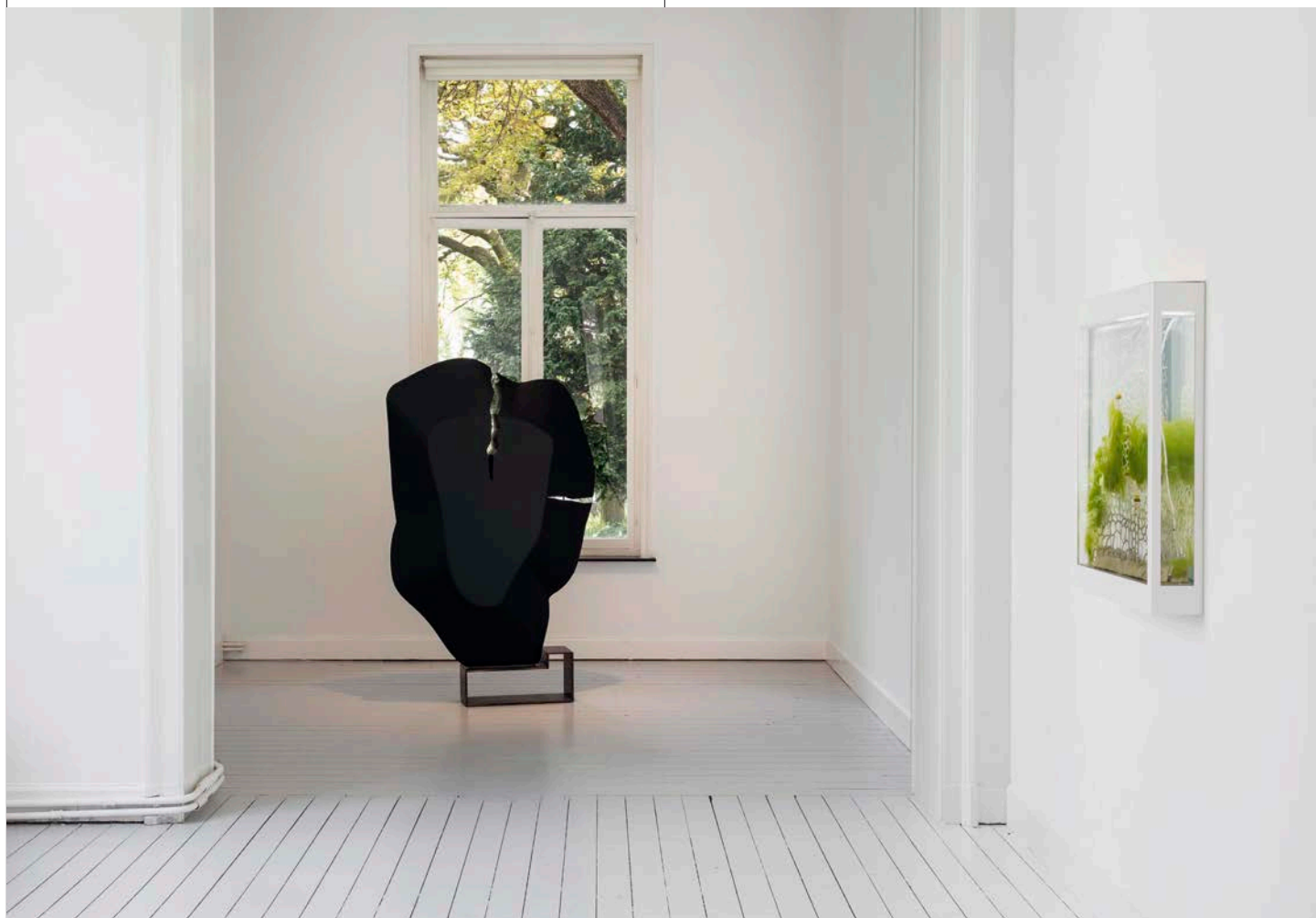
Anicka Yi : un temps et un monde affranchis

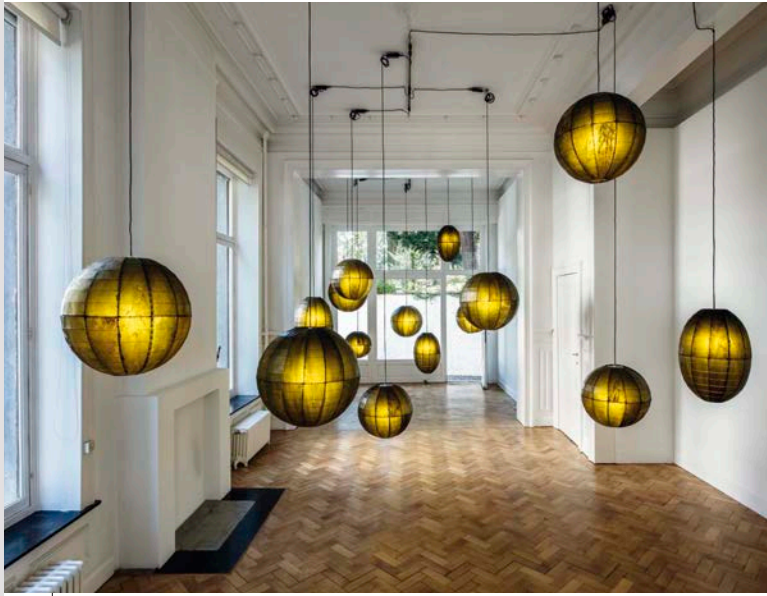
Yoann Van Parys

WE HAVE NEVER BEEN INDIVIDUAL
GLADSTONE GALLERY
BRUXELLES
23 AVRIL -
15 JUIN 2019

Le travail de l'artiste sud-coréenne Anicka Yi bénéficie, depuis quelques années, d'une grande visibilité. L'année 2019 ne fait pas exception avec des participations à la Biennale de Venise et à une importante exposition de groupe organisée par le MoMA et intitulée *New Order: Art and Technology in the Twenty-First Century*. Au printemps, l'artiste fait étape à Bruxelles dans l'antenne belge de la galerie new-yorkaise de Barbara Gladstone, où elle inaugure une exposition plus intimiste que ses propositions muséales, mais pas moins frappante, ayant pour titre *We Have Never Been Individual*.

Anicka Yi. *The scientists* (centre). *Living and Digging In The Bacteriocene* (droite). 2019. Vue partielle de l'exposition. Avec l'aimable permission de l'artiste et de la Gladstone Gallery, New York et Bruxelles. Photo : David Regen.





Anicka Yi, *Releasing The Human From The Human*, 2019. Vue partielle de l'exposition. Avec l'aimable permission de l'artiste et de la Gladstone Gallery, New York et Bruxelles. Photo : David Regen.

Lorsqu'on approche le travail d'Anicka Yi, on est pris par des sensations que l'on peine à nommer. C'est un art qui semble s'adresser à des zones obscures de notre imaginaire, aux parties primitives de notre cerveau. On décèle une « présence ». On a l'impression qu'on se trouve au contact d'une entité confusément vivante. De fait, certaines de ses œuvres peuvent être littéralement douées de vie. *Holobiont* (2019) et *Living and Dying in The Bacteriacene* (2019) sont des œuvres-aquariums fixées au mur contenant des algues et de minuscules poissons. Mais il peut s'agir aussi d'une imitation de vie, d'une vie illusoire qu'elle instaure via des dispositifs électriques ou imagés. C'est le cas pour la série de lustres intitulée *Releasing The Human from The Human* (2019), qui laisse apparaître les ombres d'insectes électroniques tournant furieusement sur eux-mêmes à l'intérieur des lampes illuminées. Ces deux types de vies sont parfois présentés ensemble dans ses créations. Mais qu'elles soient l'une et/ou l'autre là, c'est une même étrangeté qui se dégage de ces œuvres.

L'étrangeté tient dans cette idée que nous serions en face d'une vie qui aurait sa plus totale autonomie et qui serait en train de préparer les lendemains de la présence humaine sur Terre. Des lendemains sans nous ? Cela nous semble une hypothèse invraisemblable puisque l'œuvre est là sous nos yeux, ce qui devrait, par reflet, nous convaincre de notre existence de chair et du fait que nous sommes encore et toujours persuadés de la validité du postulat anthropocentriste sur le monde.

Or, voilà le climat de science-fiction qu'installe l'œuvre d'Anicka Yi : nous confronter à la vie qui n'a pas besoin de notre présence, de notre regard, pour exister. L'hypothèse semble soudain angoissante, paraît nous contraindre à retrouver des états primitifs de méfiance, d'aguets, du temps où l'homme pouvait encore avoir sur Terre des prédateurs et où les limites de la planète lui étaient inconnues et effrayantes. Un temps déjà lointain qui ne nous empêche pas de retrouver rapidement nos anciens instincts. D'où, peut-être, cette sensation confuse d'alerte qu'on peut éprouver à l'approche du travail de Yi.

On parle ici de la vie qui n'a pas besoin de l'humain ou alors qui s'en accommode sans lui prêter beaucoup d'attention, même lorsqu'il lui fait subir les pires outrages. Un peu comme si la vie, cette « intelligence artificielle » avant l'heure, avait en quelque sorte toujours une longueur d'avance sur l'humain, déjà occupée qu'elle serait à s'adapter, à se réinventer, là où l'humain, dans sa ridicule procrastination ou méconnaissance des phénomènes en cours traînerait toujours la patte.

Voilà le premier domaine d'intérêt de Yi qui rejoint en cela un Pierre Huyghe bien qu'elle se fasse idéologiquement plus ambiguë que son homologue français. En ce sens, ses créations à elle ne semblent pas jurer d'un avenir apocalyptique de la Terre (l'apocalypse en soi étant un concept tout humain). Il y a différentes possibilités à l'œuvre, dans l'œuvre. Notamment, une sorte de cohabitation potentielle, presque joyeuse, entre l'homme, la technologie et le naturel qui semble pouvoir se dessiner. Mais cette issue n'est pas plus certaine qu'une autre. Dans les créations d'Anicka Yi, les différentes voies, des plus plausibles aux plus farfelues, des plus utopiques au plus apocalyptiques, sont ouvertes.

Notre seconde surprise est de voir la manière dont Yi semble installer, par moments, des lectures éclair de l'histoire de l'art, en particulier quand l'art fut concerné par une représentation du monde vivant en un sens explicitement ou potentiellement animiste. Et on pourrait citer ici deux mouvements qui semblent spécialement intéresser l'artiste : le surréalisme et l'art abstrait moderne, surtout la sculpture à caractère biomorphique, telle celle d'Hans Arp.

À l'étage de la galerie se trouvent deux travaux de 2019 en bas-reliefs intitulés *Elephant's Breath* and *Diamond from Peanut Butter* qui donnent à voir de curieux objets sur un fond de velours noir, évoquant presque un Yves Tanguy revisité ou le cabinet de curiosités d'André Breton. À l'exception de cristaux, ce sont essentiellement des objets en matériaux artificiels (silicone, résine, nylon). Cependant, on pense être devant des éléments naturels grâce aux effets de trompe-l'œil qu'ils permettent. On est donc ici face à une sorte d'animisme naturo-technologique. On ne sait plus très bien si cet animisme repose sur des bases organiques et ésotériques ou sur des bases synthétiques. L'animisme postule depuis des temps lointains et dans plusieurs cultures que les choses du monde ont une âme. Notre civilisation, à tendance rationaliste sous l'influence de certaines de ses voix alternatives (anthropologues, artistes), serait à peine occupée à admettre cette vision du monde qu'on aurait aussitôt l'impression qu'elle nous échapperait à nouveau, mais plus pour les mêmes raisons. On aurait tout juste appris à déceler l'âme des choses, qu'on en viendrait à s'interroger sur son authenticité. Cette âme est-elle bien « naturelle » ou est-ce qu'une chose aussi impalpable que l'âme peut, elle aussi, être « synthétique » ? Voilà le perturbant débat de pensées dans lequel sait nous entraîner subrepticement Anicka Yi. Voilà le surréalisme augmenté qu'elle déploie, porté plus loin dans ses spéculations sur le vivant, la mort, l'âme...

Mais sa relation à l'histoire de l'art ne saurait être si simple. Si elle fait mine de s'en inspirer et de la prolonger, elle s'amuse plus volontiers à la présenter à l'état de fossile, de point fixe d'un temps qui, là encore, n'aurait pas sur son œuvre une empreinte, une autorité : l'œuvre exprimant sa capacité à vivre après, ou en marge, voire au mépris de l'histoire de

l'art, ce récit tout humain. On retrouve donc ce même décalage, cette façon qu'à l'œuvre de Yi d'exister indépendamment de l'humain, non seulement en sa présence physique (*a priori* simultanée à celle de l'œuvre), mais aussi en la façon dont il raconte la création et, dans le même temps, se raconte.

Une ultime œuvre en fait la démonstration. *The Scientists* (2019) est une sculpture d'apparence moderniste qui se dresse dans le fond d'un des espaces de la galerie, de toute son autorité. En s'en approchant, on note d'abord qu'elle est traversée par des fêlures, mais aussi, et surtout, qu'un dispositif électrique au plafond fait qu'un point rouge, s'agitant sans cesse, est projeté au laser sur la sculpture. Cette sculpture représente finalement l'histoire de l'art, fossilisée. Et le point rouge est la métaphore de la vivacité, de l'ironie et de l'indépendance avec laquelle l'artiste la traite.

Yoann Van Parys est un artiste et critique d'art vivant à Bruxelles. Il a cofondé la plateforme éditoriale et curatoriale (SIC). Ses textes ont notamment été publiés dans *Artforum*, *Art Papers*, *ESPACE art actuel*, *Art Press*, *Frog*, *Camera Austria*, *DITS*, *l'art même*, *Flux News*. Son travail plastique a été exposé dans divers centres d'art et galeries en Belgique et aux Pays-Bas, dont Netwerk à Aalst, Lokaal01 à Anvers, Hedah à Maastricht, RAVI à Liège. Il est représenté par la galerie LMNO à Bruxelles.

Vija Celmins: *To Fix the Image in Memory*

Andre Jodoin

**ART GALLERY OF ONTARIO
TORONTO
MAY 4 –
AUGUST 5, 2019**

Vija Celmins: To Fix the Image in Memory is a major North American retrospective of the artist's work organized by the San Francisco Museum of Modern Art and the Metropolitan Museum of Art. The exhibition brings together 110 works, half of which are from private collections. Over 65 of the drawings, paintings, and sculpture are works related to ocean waves, desert floor and star fields. The subjects date from 1969 to the present, and so we can assume that these are the 'main focus' of her work and limit our comments to these.

With the exception of the sculpture, the works generally employ photographic sources and it is necessary to situate photography in relation to Celmins' practice of drawing and painting. The artist is sympathetic to close observation of things and her practice is one of precision making. This comes from Northern Renaissance painting traditions concerned with describing the surfaces of materials such as satin, fur, reflecting metal and so on, techniques involving inflected, curvilinear lines rather than linear perspective. Photography does not lend itself to precision making since, as Lee Friedlander once said, it is a generous medium: it produces a surplus of detail. When Celmins draws from a photograph, she selects details and elaborates the inflections of each point. In this sense the drawing is not a copy. The technique does not employ the photograph's perspective system and the spatial effect is different. To illustrate the contrast of effect, it is useful to compare James Welling's series of gelatin silver contact prints of crumpled aluminum foil from 1980. The images are not dissimilar

