

ETC



## Chronique du temps pressant

Marius Tanasescu

---

Number 93, June–July–August–September 2011

Éphémère

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64064ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Tanasescu, M. (2011). Chronique du temps pressant. *ETC*, (93), 15–22.



## Chronique du temps pressant

Est-ce le fait d'une séduction ou d'un leurre, de faire confiance aux images, aux œuvres apparemment dissimulées ? Quand Bramante a fait construire le célèbre trompe-l'œil à la sacristie de l'église Santa Maria presso San Satiro de Milan, a-t-il pensé au moment du regard du visiteur, ce moment unique qui permet de perdre la tête, au moins une fraction de seconde, pour se laisser embrasser par l'illusion ? Mais la chapelle de Bramante reste et restera encore pour des siècles, tandis que certaines œuvres contemporaines subsistent seulement le temps d'une exposition. Ou tout au plus, à travers des photos de ces œuvres temporaires, ensuite commercialisables pour les galeries.

L'artiste croate Igor Eskinja travaille avec une opiniâtre audace à des installations qui mettent en question l'idée même de processus de création des œuvres, de même que la façon dont celles-ci sont intégrées dans l'espace de l'exposition et jaugées par le regardeur. L'illusion optique est sa marque de commerce, pourrait-on dire, même si un terme comme celui-ci peut paraître légèrement inopportun. Car il construit des tensions qui naissent de la simplicité esthétique de ces créations; en résulte alors une manipulation des sens et des niveaux de lecture disparates. Il souligne ironiquement nos travers perceptifs, nos habitudes de représentation, nos clichés et nos lieux communs de réflexion. Il sublime la

matérialité des objets en les plaçant dans une sorte d'équilibre contradictoire, entre état physique et sphère conceptuelle. Cette approche se concrétise assez souvent dans des installations où un objet matériel est cerné ou auréolé par une sorte de forme inventée de toutes pièces grâce au dessin, une esquisse au ruban ou des taches de peinture sur les murs. Il génère ainsi des « sculptures » immatérielles à l'aide de modestes moyens, un peu comme les artistes de l'Arte Povera. Des objets « éthériques », provenant de l'espace, et qui se situent quelque part entre « avoir lieu » et « n'être pas vraiment là » sont inventés de toutes pièces.

Sa façon de travailler se distingue par l'emploi systématique de plusieurs binômes, dont les termes sont fréquemment antagonistes : représentation et anti-représentation, trompe-l'œil et vision nette, perspective et anti-perspective, point de fuite et perte de celui-ci, illusion et désillusion, éphémère et durable, logique stricte constructive et plaisir de voir s'écrouler des châteaux de cartes, mystification et démythification, moquerie et respect, ludique et sérieux, logique commerciale et détournement des valeurs, ridicule et honorable.

En 2006, il produit « *Bar code* », consistant à mettre/dessiner un code à barres en sucre dans un coin de galerie. Cette action représente une véritable devise de sa démarche artistique, une déclaration de ce qui « n'est pas à voir » dans une galerie d'art – les œuvres –, mais plutôt de ce qu'est « avoir » – de l'argent. Dans ce cas précis, l'artiste a dissout ce qui est « à voir » – un code à barres, le symbole par excellence du mercantilisme – dans ce qui « n'est plus à voir », l'art.

Il est significatif qu'Eskinja, dans sa façon de nous parler de « sculpture », préfère toujours les formes allusives-volumétriques aux formes tridimensionnelles nettement délimitées. Il a parfois ce désir de créer un espace

dans l'espace d'une galerie, s'approchant ainsi du travail de Giuseppe Penone lorsque celui-ci reproduit, en 2009, à la Galerie Ikon de Birmingham, son travail de 1979, *Il soffio di foglie* (*Le souffle des feuilles*). Il s'agit là d'une « sculpture de respiration », comme le dit l'artiste lui-même, dans le sens le plus littéral du terme. Quand nous respirons, nous produisons un volume d'air qui est en soi une sculpture, une sculpture éphémère, spontanée et d'une certaine façon incessante, par sa répétition même sur la période d'une vie entière. Il met ainsi le corps dans une relation inextricable avec cette partie invisible et « extensible » de la vie, qui est la respiration. Nous créons ainsi une réversible perméabilité... Ce n'est pas seulement notre corps qui modifie l'espace ambiant, mais c'est aussi l'air qui, en pénétrant dans nos poumons, crée une modification imperceptible, inconsciente, mais néanmoins recevable et réelle. Et, ceci, d'une certaine manière, devient comme une fécondation, tel que se plaît à le dire l'artiste lui-même. Pour signifier clairement l'effet de « volumisation » de l'espace qui s'obtient grâce à la respiration, Penone a donc ramassé un tas de feuilles, puis, en se couchant sur celui-ci, il a commencé à souffler, ou plutôt à respirer normalement, le visage enfoncé dans les feuilles. Évidemment, suite à la respiration continue, l'amas de feuilles a changé de volume, de position, de structure.



Le « baldaquin » et toute la série *Special Effects for Common People* (2009), que l'artiste croate crée à Barcelone en 2010, à la galerie ADN, n'est pas un espace involontairement aménagé, mais réalisé à travers un processus de création formelle. Il est pur dessin bidimensionnel, accompagné d'objets domestiques : un escabeau, une bicyclette, des chaises, des taches de peinture. Néanmoins, il demeure un espace fictif, un vide éphémère suggéré, suspendu entre l'aplanissement et la spatialité.

Tout ce qui est naturel chez Penone, « une poésie ou une poïétique de la *natura naturans*<sup>1</sup> », devient chez Eskinja une démarche cliniquement assumée, expressément non naturelle, d'une fermeté dictée seulement par le soin et l'exigence d'une représentation méticuleuse. Ce qui chez Penone est apparemment « "anachronique" – assez peu "moderne", encore moins "postmoderne" »<sup>2</sup>, vient chez Eskinja s'inverser, bien ancré dans l'esprit du temps présent, avec tous les « avatars » que cela suppose.

Pour marquer encore plus son indéfectible passion de l'éphémère, Igor Eskinja a produit, en diverses variantes, un tapis fabriqué avec la poussière qui se trouvait dans sa maison ou dans les lieux où il était invité à exposer, comme *Untitled (Bremen Carpet)* (2010). On ne pouvait imaginer un geste plus dérisoire, employant des moyens domestiques résiduels, attestant sa foi dans la futilité et dans le véniel, choses qui se trouvent assurément aux antipodes d'un crâne de dia-

mants d'un Damien Hirst, mais plutôt dans la juste veine d'un Marcel Duchamp (photographié par Man Ray), avec *Élevage de poussière* (1920).

Dans la série des installations *Real Imaginary Symbolic* (2009), Eskinja déploie des moyens toujours minimalistes de persuasion visuelle : une tache de « peinture » (variable comme forme), faite de ruban adhésif collé au mur; devant, un sac à poubelle classique qui « attend » le moment de la chute de la souillure. Encore une fois, nous avons affaire à une dialectique de l'illusion pure et de l'immédiateté (suspendue cette fois-ci) qui n'a rien à envier aux dessins à l'eau réalisés par Oscar Muñoz sur des pierres chaudes au soleil. L'évanescence de ces dessins de Muñoz en est encore plus prégnante et le délire de l'éphémère en est, conséquemment, plus laconique. C'est comme un cri dans les montagnes qui s'éteint avec l'écho. Tandis que dans les œuvres d'Eskinja, nous assistons à une temporalité qui s'inscrit dans une durée « contrôlée » par l'artiste (ou le galeriste), laquelle prend fin dans le geste précis et cruel (par nécessité) du démantèlement de l'exposition. Dans la même veine se situe la série des *Desktops* où nous voyons des dossiers dessinés sur les murs de la galerie (comme sur un écran d'ordinateur) prêts à être jetés dans la corbeille. Or, ces dossiers sont bidimensionnels, tandis que la corbeille en est une vraie, tridimensionnelle. La césure entre le dessin classique et la narration spatiale est de nouveau là, mais l'illusion concertée est toujours présente. Il y a une sorte de temps suspendu, une action non accomplie.



Igor Eskinja, *Flood*, 2008. Pierres, aluminium, 400 x 720 x 100 cm. Courtoisie CAB (Caja de Arte Burgos, Espagne) ainsi que l'artiste. Photo : Jorge Martín.

Dans une œuvre de 2006, *Tree*, nom qui n'est pas sans rappeler les arbres sculptés par Penone, Eskinja crée l'illusion 3D d'un arbre avec quelques morceaux de ruban marron. Le même ruban revient dans les œuvres réalisées pour Manifesta 7 en 2008, la Biennale Européenne d'art contemporain (Trentino Sud-Tyrol, Italie) avec la création de *Liberare le menti occupare gli spazi* (*Libérer les têtes pour occuper les espaces*) pour inventer des piliers d'illuminations routiers, complètement bidimensionnels en apparence. Ou bien quand il crée les « architectures » illusionnistes à la façon d'un abstractionniste géométrique comme Hélios Oiticica des années '50 de la série *Metaesquemas* (*Métaschémas*). Ou quand il invente une piscine seulement à l'aide d'une bordure de pierre, *Flood*, 2008. L'artiste jongle de nouveau avec le trompe-l'œil de façon minimale, mais parfaitement spatialisée si on respecte un certain point de vue. Dans ces cas aussi, c'est la perception subjective du spectateur qui crée la troisième dimension.

À travers ses œuvres d'un éphémère sublimé, Eskinja va de l'avant sans trop penser à la substance passagère de sa production. Il veut exprimer un état de la pensée artistique qui ne fonctionne que si la précarité est présente et si la fugacité s'autoconsomme. Si les œuvres ne restent plus, leurs réverbérations persistent dans l'indicible jeu de ce que Pessoa avait nommé « l'intuition vague de ne posséder qu'une illusion<sup>3</sup> ». Cette illusion est le leitmotiv du travail de cet

artiste dont l'inspiration nous porte visuellement et fébrilement entre le *stiacciato*<sup>4</sup> de la Renaissance et la beauté visuelle d'un calligramme d'Apollinaire.

Marius Tanasescu

Marius Tanasescu est critique d'art et artiste. Ancien rédacteur de la revue *Flash Art* à Milan, il a été le coordonnateur de la Biennale de Prague 3, 2007 et, en 2011, il est co-commissaire.

#### Notes

- 1 Georges Didi-Huberman, *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2000, p. 47. *Natura naturans*, explique Didi-Huberman à la page 43, est la « création naturelle comme procession en soi ».
- 2 Georges Didi-Huberman, *idem*, p. 43.
- 3 Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1999, p. 172.
- 4 Le *stiacciato* désigne une technique sculpturale des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles qui permet de réaliser un relief avec des variations minimales, quasi millimétriques par rapport au fond, qui lui, permet une illusion de la profondeur. L'artiste Davide Donatello en est serait l'un des pionniers.



Igor Eskinja, *Special Effects for Common People*, 2009. Ruban adhésif sur mur et table.  
Épreuve Lambda, édition de 3. Courtoisie Galerie Federico Luger (Milan) et Galerie ADN (Barcelone).



Igor Eskinja, *Special Effects for Common People*, 2009. Ruban adhésif sur mur et sofa.  
Épreuve Lambda, édition de 3. Courtoisie Galerie Federico Luger (Milan) et Galerie ADN (Barcelone).



Igor Eskinja, *Special Effects for Common People*, 2009. Ruban adhésif sur mur et escabot.  
Épreuve Lambda, édition de 3. Courtoisie Galerie Federico Luger (Milan) et Galerie ADN (Barcelone).



Igor Eskinja, *Special Effects for Common People*, 2009. Ruban adhésif sur mur et chaises.  
Épreuve Lambda, édition de 3. Courtoisie Galerie Federico Luger (Milan) et Galerie ADN (Barcelone).

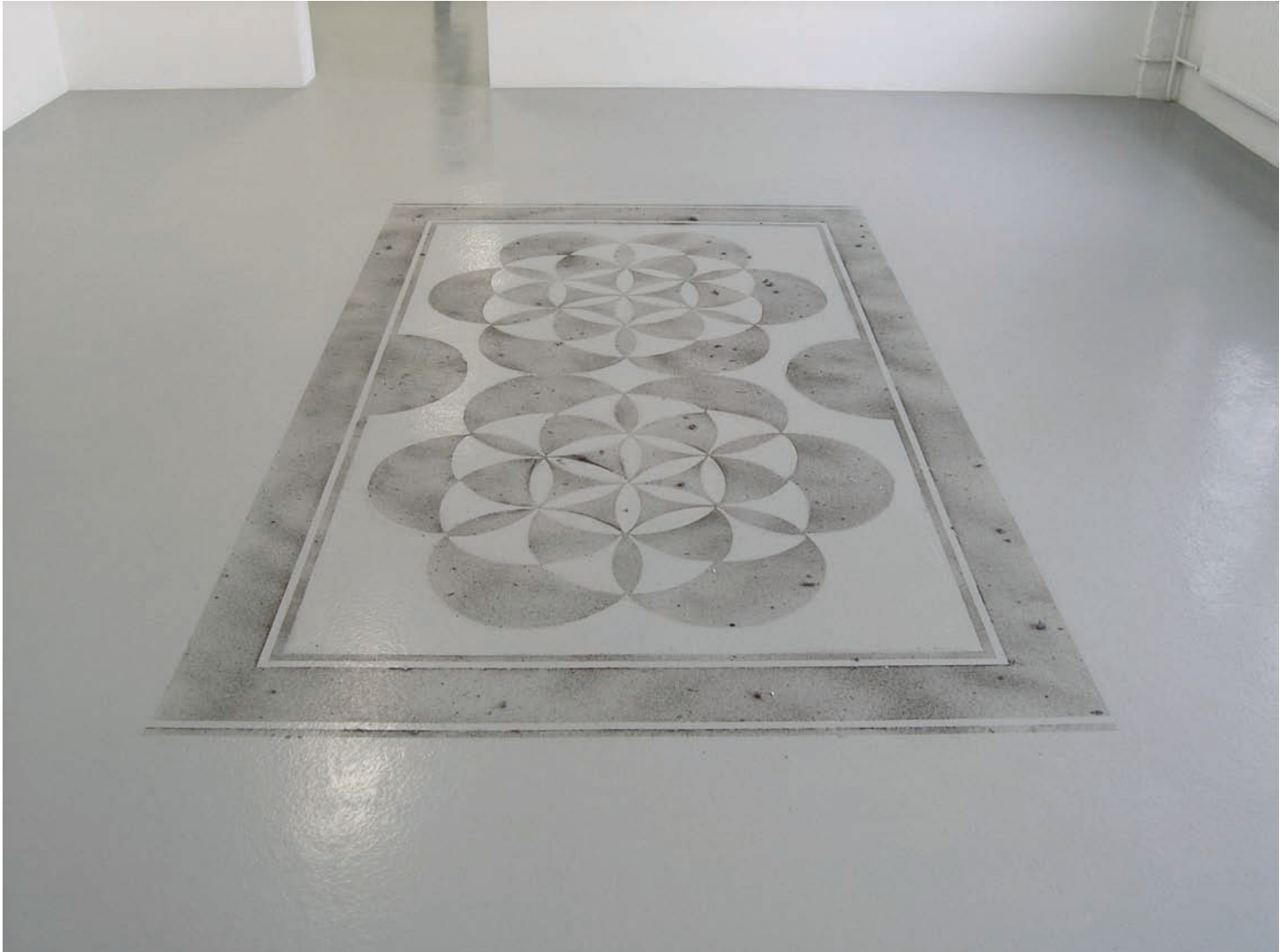






Igor Eskinja, *Liberare Le Menti Occupare Gli Spazi*, 2008. Ruban adhésif sur mur. Dimensions variables. Courtoisie l'artiste et Manifesta 07.





Igor Eskinja, *Untitled* (Tapis de Brême), 2010. Installation. Poussière ; dimensions variables. Courtoisie Kunsthaus Brême et l'artiste.