

Zerodeux

Oliver Beer : topologies singulières

By Ingrid Luquet-Gad, September 4, 2019



Vue de l'exposition « Des Présents inachevé », dans le cadre des Modules Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, hors-les-murs à la Biennale de Lyon 2013. Oliver Beer, Composition for tuning an architectural space, 2013 (détail, performance).

Villa Arson, Nice, 23 novembre 2013. Vernissage de l'exposition « Oliver Beer / Shingo Yoshida ». Pour accéder aux espaces, il faut emprunter un couloir puis descendre une volée de marches : du fait de cette position liminaire légèrement en surplomb par laquelle on l'aborde, la structure grise placée au centre de la pièce principale, s'élevant jusqu'au plafond, ne nous apparaît que plus imposante, barrant la vue si ce n'est le passage. Une élévation rectangulaire grise, dans laquelle est pratiquée une ouverture permettant d'y pénétrer et qui, en réalité, ne présente pas beaucoup d'autres caractéristiques que celle, indéniable, d'être là. Et pour cause : par ses dimensions (3,60 m x 2 m x 4,36 m), on ne l'éprouve ni comme particulièrement grande, ni comme particulièrement petite. Quant à la couleur grise dont elle est recouverte, elle est de cette teinte obstinément neutre qui échappe soigneusement aux qualificatifs. Et pourtant, sa présence même en ces lieux pousse à lui supposer quelque mécanisme caché, tapi en son centre.

Cet « espace quasi architectural [1] », Aural Architecture 1 (2013), est la plus récente évolution du Resonance Project qu'Oliver Beer mène depuis 2007. Fil rouge de son œuvre, le projet prend la forme de performances lors desquelles les qualités architecturales du lieu d'accueil sont éprouvées au moyen du son : faisant appel à des chanteurs lyriques, il imagine une composition spécifique à chaque lieu, qui entre ainsi en résonance avec le corps du visiteur. Par la trajectoire du son, l'espace est arpente, cartographié, et fait l'objet d'une mise au carreau à l'échelle humaine. Ayant donné lieu à de multiples activations à la Biennale de Lyon, à la galerie Thaddaeus Ropac, au WIELS, au Centre Pompidou ou encore au Palais de Tokyo, c'est pourtant la première fois qu'une structure est réalisée pour abriter le dispositif. Dictée en partie par le

Zerodeux
Oliver Beer : topologies singulières

By Ingrid Luquet-Gad,
September 4, 2019

contexte — Shingo Yoshida, avec qui il partage l'espace d'exposition à Nice, y présente également des pièces sonores — cette évolution accentue le caractère intimiste de la pièce : l'étroit couloir ne laisse passer qu'une personne à la fois. À l'intérieur, on se rend rapidement compte qu'il n'y a pas, à proprement parler, de noyau ni de contenu latent, pour ce qui est avant tout « une extension de la bouche et du corps [2] ». Si le ressenti physique de l'espace est accentué, le visiteur prend également conscience qu'il est le point de convergence des stimuli sonores ; le repère « à partir duquel le désordre apparent s'organise en une harmonie réelle [3] ».

Isoler un aspect de la réalité est une constante chez Oliver Beer. Si les architectures investies ne résonnent qu'avec une note bien précise, la beauté complexe des algorithmes de KLANG (superimposition of the harmonic series of the Palais de Tokyo) (2012) et KLANG (juxtaposition of the harmonic series of the Palais de Tokyo) (2012), traductions visuelles en néon rose d'ondes sonores, ne se révèle qu'à celui qui saura se placer dans le bon angle de vue. Avec A Road To Nowhere (2013), c'est également de point de vue dont il est question : deux rails de voie ferrée dont la surface supérieure est polie comme un miroir, évoquant les millions de passages antérieurs, sont disposés de manière à former une « perspective accélérée », se rapprochant l'un de l'autre au fur et à mesure qu'ils s'éloignent de l'œil du spectateur. On voit dans le travail d'Oliver Beer une volonté de capturer et d'amplifier le donné, de prélever quelque chose qui est déjà là. En témoignent ses premières pièces, dont Oma's Kitchen Floor (2008) où l'accrochage mural du linoléum provenant de la cuisine de la grand-mère de l'artiste, marqué des empreintes de quatre décennies d'usage, met en visibilité passage du temps et passages tout court. De manière générale, il y a chez lui moins à voir qu'à éprouver et, tout en ne cherchant pas à sortir du musée ni à remettre en question l'appareillage, c'est un retour au réel qui est amorcé, sans passer par l'intermédiaire de fictions ou de scénarios mais, simplement en orientant la perception du spectateur, par des œuvres où priment la réception et le destinataire.

Né en 1985, Oliver Beer fait partie de cette nouvelle génération d'artistes qui succède, d'un point de vue chronologique du moins, à l'art relationnel des années quatre-vingt-dix, un courant que les limites théoriques floues tout autant que le corpus à géométrie variable [4] concourent à désigner comme une zone d'influence — de turbulence ? — n'ayant pas encore vraiment été assimilée, vaste nébuleuse qui suscite attraction et rejet mais très rarement appréhendée comme un chapitre clos à partir duquel amorcer de nouveaux questionnements. Beaucoup d'artistes, aujourd'hui, enjambent l'épisode comme s'il n'avait pas existé et s'alimentent au répertoire des périodes antérieures, en quête de formes à réactiver et de vocables à subvertir. Dans une perspective de reconnexion au réel, cependant, difficile de faire l'impasse sur la mouvance relationnelle. Pour Oliver Beer, le collectif a toujours été à la source de son processus de travail, intégré comme un donné, presque par la force des choses : « Aux Beaux-Arts, il m'était impossible de séparer l'espace de mon studio des espaces de mes voisins car, à l'époque, mon travail impliquait généralement que je sois ailleurs : en train d'organiser une performance, de répéter, de faire des recherches, de recruter des acteurs pour mes performances... Le caractère social et interactif souvent à l'œuvre chez les artistes associés à l'esthétique relationnelle était pour moi simplement l'une des possibles démarches de l'activité artistique [5] ».

Zerodeux
 Oliver Beer : topologies singulières

By Ingrid Luquet-Gad,
 September 4, 2019

D'un point de vue chronologique toujours, Oliver Beer a commencé à étudier en 2006, l'année de la rétrospective Pierre Huyghe à la Tate Modern. Si l'art relationnel a surtout constitué un arrière-plan général de son éducation artistique, la vidéo *Blanche Neige Lucie* (1997) qu'il découvre à cette occasion constitue en revanche une source d'influence directe. Pour son nouveau film *Reanimation 1* (2014), qu'il présentera le 22 mai prochain au Centre Pompidou, il prend pour point de départ la version de 1938 du *Blanche Neige* de Disney. Fractionnant en cinq cents images fixes une séquence de quarante secondes du film, il assigne chacune des images à autant d'enfants qui les réimaginent à leur guise. La nouvelle séquence obtenue en transférant à nouveau ces images sur 16 mm oscille entre fidélité à l'extrait de départ, dont le rythme, la structure et les formes sont conservés, et irruption fugace à chaque fois unique de cinq cents interprétations et personnalités différentes. En cherchant à faire éclater le collectif afin de retrouver derrière lui l'individu, c'est en quelque sorte un retour au sujet dénigré de la modernité qui se profile, mais un sujet fluidifié au contact de la mobilité dans le temps et de l'espace intrinsèque à l'époque contemporaine, un centre de gravité en déplacement permanent.

Que la question du collectif, dont le courant relationnel se pressait d'accompagner voire de favoriser l'émergence, continue à se poser aujourd'hui apparaît comme une évidence. À une nuance près cependant : ce collectif, tout concourt aujourd'hui à le faire exister, et il semble à présent redondant d'œuvrer à l'émergence d'une communauté. Bien au contraire, le véritable défi est de faire éclater le groupe, afin de retrouver l'individu. Notons à ce propos que les plus récentes analyses portant sur les artistes affiliés à l'esthétique participative vont précisément dans le sens d'un recentrement sur le singulier. Le catalogue de l'exposition de Pierre Huyghe au Centre Pompidou cet automne tient lieu d'exemple, avec un certain glissement dans la réception critique des œuvres, montrées pour certaines plus d'une décennie après leur création. Si le passage du « nous » au « je » est formulé à demi-mot chez Amelia Barikin [6], il se précise chez Tristan Garcia. Dans son essai consacré à la notion d'« intensité », l'esprit contemporain est défini comme celui qui, ne croyant plus aux représentations, traque l'idéal dans la présence pure, et cela précisément « parce qu'il voudrait éprouver sa propre identité, parce qu'il n'est plus certain d'être quelqu'un [7] ». Pourtant, la grille d'analyse de Tristan Garcia semble plus valoir à titre de préfiguration que de schéma explicatif, se portant au-delà de son sujet d'analyse originel pour aller à la rencontre d'élaborations plastiques à venir : celles de la génération qui aurait négocié l'héritage relationnel.

–Selon les mots de l'artiste. Cf. journal de l'exposition « Oliver Beer / Shingo Yoshida » (com. Eric Mangion), Villa Arson, Nice, 23 novembre 2013 – 13 janvier 2014.

–Ibid.

–Michel Serres, *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Paris, PUF, 1968, t. 1, p. 244.

–Cf. l'article de Claire Bishop « Antagonism and Relational Aesthetics », *October* n°110, 2004.

–Entretien par e-mail avec l'artiste, février 2014.

–Amelia Barikin, *Parallel Presents: The Art Of Pierre Huyghe*, Cambridge, MIT Press, 2012, p. 407. Repris dans *Pierre Huyghe* (dir. Emma Lavigne), éditions Centre Pompidou, Paris, 2013, pp. 213-216.

–Tristan Garcia, in *Pierre Huyghe*, op.cit., p. 206-208.