ALMINE RECH

Aaron Curry
White Out

Jun 1 — Jul 27, 2012 | Brussels

Entretien avec Aaron Curry via Skype, le 23 mai 2012.
Julie Boukobza

Comment avez-vous abordé votre première exposition à la galerie de Bruxelles ?

J'ai visité la galerie il y a quelques mois et j'ai simplement commencé par faire des croquis en réponse à l'espace. Mes dernières expositions étaient basées sur une idée d'abstraction assez vague qui reposait sur différentes formes de camouflage, à partir de motifs que j'avais créés sur ordinateur. J'ai recouvert les salles et les sculptures du même motif de sorte que les formes s'effacent selon l'angle de vue et changent au fur et à mesure de la visite. Pour cette exposition, j'ai décidé de me servir de ce qui était déjà là, c'est-à-dire les murs blancs. La salle principale se compose de sculptures et d'œuvres murales toutes blanches.

Il semble que vous ayez décidé dans cette exposition de faire une distinction claire entre l'œuvre d'art fabriquée à la main et celle fabriquée à la machine ?

Il y a une distinction, mais elle n'est pas aussi grande qu'il y paraît. Les œuvres ont été produites à partir de maquettes que j'avais faites rapidement à la main avec une scie sauteuse, presque comme si c'était des croquis. Elles ont ensuite été scannées, agrandies et produites en métal. Dans ces cas-là le geste que je fais à la scie est amplifié. Quelque chose qui faisait peut-être six pouces fait maintenant six pieds. Je considère ça comme une amplification du travail manuel. Le geste original a été réinterprété, mais il reste très physique et est encore plus intense. C'est comme brancher une guitare dans un ampli pour lui donner plus de volume. Pour moi, ces œuvres fonctionnent de la même manière.

On dit souvent que dans votre travail vous passez facilement d'une dimension à l'autre, que la frontière entre les deuxième et troisième dimensions semble floue. Comment expliquez-vous cela ?

J'ai débuté comme peintre, et lorsque j'ai commencé à réaliser des sculptures, il s'agissait plutôt de tableaux encombrants qui se détachaient des murs. Plus elles remplissaient l'espace, et plus je me rendais compte que leur maladresse me plaisait, que l'espace qu'elles habitaient était à la limite entre les deuxième et troisième dimensions. La frontière reste floue, en quelque sorte. Je n'ai pas grandi dans un environnement artistique, et ma compréhension de l'art et de la sculpture vient donc des livres. Ayant ainsi appris à regarder l'art à partir d'une surface plane dans un livre, sur une pochette de disque ou même sur un écran d'ordinateur, j'ai toujours aimé l'ambivalence de son côté illusoire. J'aime rechercher cet entre-deux dans mon travail. Je suppose que je m'efforce toujours de faire ressortir mes peintures en trois dimensions, tout en essayant de faire le contraire avec mes sculptures, de les aplatir pour les faire entrer dans les murs qui les entourent.

Pensez-vous que le numérique et/ou l'analogique font consciemment partie de votre pratique artistique ?

Je ne sais pas. L'analogique me fait penser à la musique parce que j'ai été musicien et c'est comme ça que je comprends la différence. En ce qui concerne la création d'œuvres d'art, je ne sais pas comment on peut y appliquer l'analogique. Si

l'on pense à l'analogique dans le domaine de la musique – pour un enregistrement, par exemple – il y a toujours une relation au temps. Cela peut être une boucle, ou quelque chose qui progresse sans cesse. On peut couper et coller, mais cela prend généralement du temps et aboutit à un résultat assez rudimentaire. Le numérique permet de couper et coller plus rapidement et plus facilement. C'est dans sa nature, ce que je trouve très intéressant. Je suis sans doute nostalgique de l'approche analogique des choses, parce que c'est avec ça que j'ai grandi. C'est pour ça qu'elle m'est plus naturelle. Mais le numérique est beaucoup plus excitant !

Et par rapport à votre processus créatif ?

Même lorsque je réalise une sculpture en trois dimensions j'utilise cette approche. J'ai deux ateliers. L'un est un atelier à bois où je travaille mes sculptures, et l'autre est un atelier de peinture à la maison. Je prends souvent des photos de mes sculptures en cours pour pouvoir faire des ajustements avec une tablette graphique sur mon ordinateur à la maison. Cela me donne une certaine liberté pour penser aux choses et avancer rapidement. Et le lendemain je peux retourner à mon atelier à bois et faire ces changements – si cela a du sens. J'adore par exemple cette idée de vous regarder en ce moment même sur l'ordinateur et de savoir qu'il y a d'autres programmes, d'autres fenêtres ouvertes derrière la fenêtre Skype. Cela ressemble fort à une idée cubiste de l'espace où, si je place une autre image sur tel ou tel programme, l'écran ou la fenêtre change. On peut ainsi mélanger des centaines d'images à la fois.

Qu'elles reposent ou non sur un support mobile, vos sculptures semblent toujours en mouvement, à la manière de « L'homme qui marche » de Giacometti ou du « Devil Fish » de Calder. C'est comme si elles se dirigaient quelque part, mais où ?

J'aime le fait que d'habitude les sculptures sont simplement là, et que lorsqu'on s'en approche et qu'on en fait le tour, elles changent. On leur apporte ainsi du mouvement en interagissant avec elles. J'aime donner à mes œuvres un sens du mouvement, créer la sensation qu'elles sont sur le point de bouger ou peuvent être déplacées. L'idée d'équilibre est également intéressante : par exemple, en créant une sculpture qui donne l'impression qu'elle va tomber, on lui confère un mouvement inhérent à travers ce jeu de poids et de formes.

Est-ce que le contraste entre la Californie et le Texas est une composante de votre travail et un moyen de le comprendre ?

Je viens de faire une exposition avec Richard Hawkins, un Texan lui aussi et un bon ami à moi, à la galerie David Kordansky à Los Angeles. Cette exposition a été fortement influencée par le Texas, ou plutôt par l'imagerie et l'idée que suscite le Texas de l'extérieur. Je ne pense pas que nous aurions pu faire cette exposition en travaillant au Texas. Cela devait se faire à Los Angeles, en regardant en arrière. Mais il est vrai que même aujourd'hui lorsque je regarde Noguchi ou David Smith, cela me renvoie automatiquement à mon passé, à quelque chose qui aurait été assemblé à la va-vite derrière une cabane de péquenaud quelque part – que ce soit une sculpture faite de pneus dans le jardin de mon voisin, ou un élément du décor du show télé « Hee Haw ».

Dans quel état d'esprit approchez-vous le collage ?

C'est une sorte d'entre-deux. Les collages sont généralement créés lorsque je fais une pause entre deux activités, qu'il s'agisse de sculpture ou de peinture, et que je me laisse la liberté de ne pas penser, ou plutôt de penser visuellement. C'est un peu comme changer de poste pendant les pubs à la télé au milieu d'une émission. C'est difficile à expliquer. J'apprécie le fait de ne pas devoir m'assurer que la pièce tienne debout comme une sculpture. Ainsi il n'y a pas vraiment d'autre interaction physique que le déplacement des images. Et ce qui est génial à propos de cet aspect de mon travail, c'est que je peux fabriquer une centaine de collages et les jeter à la fin de la journée s'il me semble qu'ils ne sont pas aboutis. C'est une grande liberté.