

La seule matière de la peinture est la lumière ¹

Conversation entre Florian & Michael Quistrebert
et Mara Hoberman

Mara Hoberman — Votre exposition au Palais de Tokyo est une prolongation de vos tableaux *Overlight*, réalisés avec des peintures pour carrosserie et des leds incrustées. La première fois que j'ai vu des œuvres de cette série, j'ai été frappée par la modification des surfaces en fonction de ma position, de la lumière environnante et de la qualité de cette lumière – lumière naturelle, lampes fluorescentes ou obscurité. Vos dernières peintures, réalisées spécialement pour le Palais de Tokyo, poussent plus loin encore ces notions de mutabilité et d'effets fugaces. Pouvez-vous expliquer comment vous travaillez avec la lumière afin de créer ces surfaces instables ?

Florian & Michael Quistrebert — La lumière ? C'est plutôt lumière et matière en même temps. Nous choisissons des sujets relativement « génériques », assez abstraits, des choses plutôt basiques. Nous créons des tableaux sur lesquels il y a suffisamment de matière, de relief, pour optimiser la réflexion lumineuse. L'idée, c'est qu'une matière épaisse et lourde va définir ou mettre en évidence quelque chose de léger et immatériel comme la lumière. Il y a là une sorte de contradiction, d'ironie...

MH — L'effet que vous venez de décrire me fait penser aux vitraux des églises. Quand le soleil traverse le verre teinté, il donne l'impression de venir dématérialiser la structure architecturale.

F & MQ — Nous utilisons des revêtements pour carrosserie de voiture afin de réfléchir la lumière de manière optimale et d'intensifier les reflets. Nous allons plus loin dans ce sens en ayant recours à des peintures iridescentes qui font que la lumière n'est jamais la même. À la lumière environnante qui se réfléchit sur la surface de la peinture s'ajoute une lumière directe, intrusive, celle de la led. Toutes ces différentes sources de lumière finissent par dématérialiser la peinture. La première led que nous avons « pluggée » sur une peinture l'était pour des raisons de manque de lumière. Cette peinture était bien, mais nous la trouvions trop terne.

MH — À l'entrée de l'exposition, vous envisagez de jouer avec la qualité de la lumière qui éclairera les peintures. Comment la lumière fonctionne-t-elle dans cette première salle et cette salle

¹ André Derain cité dans Marcel Sauvage, *Hors du commun. Maurice Vlaminck. Maurice Savin* (Grasset & Fasquelle, Paris, 1986).

sert-elle d'introduction au reste de l'exposition?

F & MQ— Nous allons plonger cette première salle dans l'obscurité, mais il y aura tout de même un éclairage spécifique qui révélera la blancheur de la matière. Dans cette lumière UV émaneront de grands tableaux fantomatiques et flottants. Cette lumière s'appelle « the light of the light ».

MH — « The Light of the Light » est également le titre de l'exposition. Cette première salle fait donc office d'introduction littérale à vos expérimentations lumineuses. Il y a un élément très différent par rapport à vos précédentes expositions, à savoir le fait que vous dirigez et contrôlez précisément la lumière qui éclaire vos peintures. Pourquoi est-ce important?

F & MQ— Dans cette exposition, il n'y aura aucune source de lumière naturelle. Nous pourrions donc contrôler l'atmosphère lumineuse. Nous allons ajuster les zones et orchestrer une ambiance générale. Il est souvent difficile de créer une totalité quand il faut composer avec des éléments extérieurs tels que la lumière qui provient des baies vitrées et se pose au hasard sur nos tableaux. Cette nouvelle « saison » d'*Overlight* ne sera pas très différente de celle présentée au DCA de Dundee ou à la galerie Crève-cœur. Elle sera, par contre, complètement optimisée. Certaines peintures seront activées par des néons UV.

MH — C'est donc l'environnement dans lequel on découvre les peintures qui diffère, plutôt que les œuvres

elles-mêmes. Une autre nouveauté dans « The Light of the Light » est le fait que les peintures pivotent.

F & MQ— Oui, nous voulons littéralement du mouvement... et empêcher le spectateur de fixer son regard sur la peinture. Une situation -comique- où l'œil ne peut pas cerner complètement ce qu'il regarde. Nous ne pouvons pas nous contenter de montrer les tableaux immobiles sur les murs. Encore moins compartimenter l'espace avec des cloisons. Les peintures doivent être dans l'espace et créer une forte impression, fuyante et imposante en même temps. Nous est donc venue l'idée de les accrocher sur des barres verticales, puis de les faire tourner afin que quelque chose nous échappe et fuit. Nous essayons d'aller aux frontières de la contemplation.

MH — C'est intéressant que vous introduisiez la dimension de performance - cette idée que les peintures s'inscrivent dans la durée et ne sont pas figées. Le spectateur ne peut rester que quelques secondes devant la peinture et la « saisir », puisqu'elle se modifie en permanence sous l'effet des changements de lumière, des reflets, etc. L'installation me fait penser à une mise en scène théâtrale. L'envisagez-vous comme une installation immersive, une sorte de *Gesamtkunstwerk*, d'œuvre d'art totale?

F & MQ— Nous ne savons pas exactement quel effet nous allons produire. Ce sera peut-être monstrueux, sûrement même. Nous voulons pousser la peinture vers un état de crise, en abusant des

matériaux, des reflets, des dimensions, et en y ajoutant du mouvement. Cela passe par la saturation et l'excès, ou le gigantisme, pour montrer quelque chose d'opposé, de plus subtile et invisible. C'est de la peinture et ce n'est pas de la peinture, tout à la fois. Peut-être est-ce plutôt de l'hyper-peinture, car nous tentons d'en saturer les fondamentaux, c'est-à-dire de forcer les idées de lumière, matière, format, mouvement, perception, à déborder d'elles-mêmes. Ce n'est ni une installation totale ni de la performance. C'est un monstre délicat.

MH — L'art contemporain peut avoir un côté spectaculaire – je pense aux fabuleux effets numériques, aux immenses sculptures clinquantes ou aux installations immersives. Pensez-vous que la peinture doit rivaliser en devenant plus spectaculaire ?

F & MQ — Le spectacle n'est pas un objectif. Ce que nous recherchons, c'est de la violence et de la brutalité. Un surgissement. Le terme juste pour décrire cette exposition, ce serait plutôt « physiquement mental ». Du physique qui provoque de l'optique qui procurera du mental, du psychologique, du spirituel. Nous conservons cependant toujours un fort rapport au *low tech*. Nos moyens restent les mêmes : petites leds, petites piles. La vidéo projetée dans l'espace d'exposition sera spectaculaire, mais nous l'avons produite avec les moyens du bord. Nous ne voulons pas de surenchère. Cette double vidéo est réalisée de manière très simple, à partir d'un catalogue de motifs hyper basiques. Les écrans vont être suffisamment

grands pour amplifier l'expérience physique. Pourquoi la géométrie est-elle si séduisante ? Pourquoi est-elle spectaculaire ? Pourquoi attire-t-elle directement ? Ce sont quelques-unes des questions que nous posons. Les gens doivent se demander pourquoi ils sont attirés par ça. Ou, au contraire, pourquoi c'est quelque chose qu'ils rejettent. Dans les années 1970, les artistes de l'art optique se servaient des formes géométriques, les installaient dans la rue, car ils savaient très bien qu'elles auraient un effet immédiat. Parce que le nombre d'or fascine et fait autorité. En ce sens, le spectaculaire peut faire partie de nos questionnements.

MH — Votre idée d'accrocher les peintures sur des barres verticales rotatives me fait penser aux publicités dans le métro, les aéroports ou dans la rue. Elles m'évoquent aussi des produits de luxe comme les voitures de sport rutilantes sur les plates-formes tournantes des showrooms. Votre travail interroge-t-il l'écart de plus en plus infime qui sépare l'art de l'univers marchand ?

F & MQ — Non, les formes qu'on voit dans les peintures sont comme des caricatures de peinture, la figuration d'une peinture abstraite. Un peu comme les peintures abstraites dessinées par les auteurs de *comics* pour les scènes qui se passent dans des musées... Ou comme de l'art abstrait lyrique français des années 1950 : Staël, Fautrier... La peinture abstraite est mise en abyme. Comme si on la voyait depuis une autre dimension. Mettre les tableaux en scène de manière non muséale va aussi dans ce

sens. La référence à la communication et au luxe est surtout un vocabulaire qui contrebalancera ces formes tellement... emo. Il y a, par exemple, des visages tristes qui se dessinent, des visages qui doutent, ou qui font la gueule... Le « bling » sera associé à quelque chose de plus pauvre, sensible ou nu. Ça sera un entre-deux. La pub dénuée de tout message positif.

MH — C'est très intéressant que vous choisissiez des emblèmes stylistiques issus de l'univers marchand (présentoirs rotatifs, leds, éclairage fluorescent, scintillements, surfaces brillantes et autres éléments qui attirent naturellement l'œil), mais en opposant à ce côté « bling », comme vous l'appellez, la subtilité et l'abstraction du contenu de vos œuvres. Cette dualité modifie la façon dont on aborde votre travail.

F & MQ — Nous nous servons de tous les effets de séduction, de tout ce qui est maquillage, nous en abusons. Mais il y a également une portée psychologique. Par exemple, l'un des tableaux représente une sorte de câlin.

MH — Je suis tout à fait d'accord qu'il y a une dimension psychologique. Je n'avais pas distingué les visages avant que vous ne les mentionniez, mais, de fait, quand je regarde les peintures aux leds incrustées, j'ai toujours l'impression qu'elles m'observent – ce qui crée une situation profondément troublante pour le spectateur.

F & MQ — Fini le « c'est le regardeur qui fait l'œuvre »... C'est l'artiste qui fait l'œuvre! Précisons qu'une peinture ou plus généralement une œuvre quand

elle en impose, quand elle domine, parce qu'elle est immense ou totale, peut fasciner, hypnotiser, et exerce donc une autorité sur le spectateur. Dans un sens, elle le regarde. Dans certains cas, elle le surveille.

MH — Ajouter du mouvement viendra sûrement renforcer cette expérience. Les tableaux qui tournent évoquent en effet une forme de surveillance – une peinture qui nous suit, nous regarde, qui pourrait même être en train de nous filmer... Ce genre d'association influera sur le comportement du visiteur dans l'espace, je pense.

F & MQ — Nous avons également l'idée de créer des peintures qui se déplacent avec le visiteur. Dans l'exposition du Palais de Tokyo, ce sera plutôt l'inverse : c'est une peinture qui fuit le visiteur.

MH — Vous faisiez partie de l'exposition « Dynamo » au Grand Palais, qui présentait des artistes qui avaient fondé à Paris, dans les années 1950-1960, l'art perceptuel. Exposer votre travail dans ce contexte vous a-t-il poussé à réaliser des œuvres cinétiques et/ou à expérimenter les illusions d'optique?

F & MQ — Non, l'expérience optique n'est plus un but mais un moyen. Le discours inhérent à l'op art, à propos d'un art en direction du peuple hors des musées, nous n'en avons plus besoin. De ce mouvement artistique, nous ne prélevons que l'idée de la fascination, de la manipulation de l'œil, le rapport à l'hypnose, l'extase, l'état de transe. L'expérience des limites optiques. Ce que nous

cherchons à faire, c'est mettre en rapport des choses qui se contredisent, qui se croisent et qui vont à un moment amplifier une idée complexe. L'exposition du Palais de Tokyo va concentrer le propos sur ce qu'il y a de commun entre notre travail récent et nos œuvres plus anciennes, c'est-à-dire quelque chose de conceptuel. Le fait de présenter une pièce vidéo géométrique en rapport avec ces peintures va « éclairer » certaines choses, à savoir que nous ne sommes pas des artistes formalistes optiques. Nous avons une pratique d'atelier, mais nous travaillons sur des expositions, des contextes. Nos expositions sont comme des « concept albums », elles sont progressives.

MH — J'aimerais suggérer une autre référence tirée de l'histoire de l'art : je trouve qu'il y a dans votre travail un lien assez fort avec les impressionnistes. Comme les surfaces picturales très épaisses de Monet ou de Pissarro, celles de vos peintures trahissent la nature fugace de la lumière et des effets lumineux. Vos peintures semblent répondre à un environnement en flux permanent.

F & MQ — La lumière, c'est un phénomène. Les impressionnistes faisaient des portraits de la lumière. La comparaison est intéressante. Un art de l'impression, pourquoi pas ?

MH — Il y a également une certaine affinité avec la manière dont les impressionnistes ont dématérialisé la surface picturale. La pâte que vous utilisez est étonnamment épaisse, presque sculpturale de fait, mais une fois recouverte de peinture iridescente,

elle s'allège, devient presque transparente comme l'eau. Les leds pénètrent la surface, nous obligeant à nous demander ce qui se trouve de l'autre côté. Les peintures pivotant sur des barres verticales, en verrons-nous l'envers ?

F & MQ — On ne pourra pas voir le dos des peintures. Elles seront « bifaces », recto verso. Ce qu'il y a à voir n'est pas derrière mais devant, ou plutôt entre vos yeux et ce que vous regardez et reregardez.

MH — La dernière pièce de l'exposition est l'installation vidéo que vous évoquiez. Quel est le lien entre les peintures et cette vidéo ?

F & MQ — La vidéo est en noir et blanc, alors que l'ensemble de l'exposition est plutôt coloré. Il y aura donc un effet assez contrasté. Dans cette double projection, des formes extrêmement simples se succèdent en un mouvement ultra rapide et fluide, un maelström visuel de quinze mètres de large. Ce sera la pièce la plus violente, située à l'extrémité de l'espace d'exposition. Avec cette gigantesque installation vidéo, notre intention est de questionner exactement ce dont nous parlions précédemment au sujet du spectaculaire : qu'est-ce qui fait qu'on est si docile devant la géométrie, la géométrie mise en mouvement ? Jusqu'où peut-on la supporter ? Quand les effets visuels deviennent-ils réellement physiques et dérangeants ? Pour sortir de l'exposition, après s'être trouvé devant cette projection, le spectateur devra faire demi-tour et passer à nouveau devant les peintures.

Nous espérons qu'il les regardera, alors, différemment.

MH — L'extrait vidéo que j'ai vu sur l'écran de mon ordinateur m'a soulevé le cœur... J'ai peur de l'installation grand format sur deux écrans !

F & MQ — Tant mieux ! Nous allons intégrer encore plus de mouvements synopés, des formes qui vont et viennent. Et aussi insister sur un va-et-vient organique, respiratoire, ou un battement de cœur. Le cœur sera représenté, le cœur symbole contemporain de tant de compassion, arme impuissante... Les deux écrans se répondront et se contrediront. Notre intention est de vraiment déstabiliser le cerveau, de l'utiliser. Peut-être que le cerveau du visiteur va, à partir des deux images, construire une autre image en trois dimensions. De plus, les peintures qui seront les plus proches de la vidéo seront éclairées par la lumière émanant des deux écrans. Quand on se retournera pour regarder ces peintures, on sera encore aveuglé par les flashes de la projection vidéo. Pour réaliser nos vidéos, nous nous servons beaucoup de tout ce qu'on appelle « drogue visuelle ». Ces trucs qui circulent sur YouTube... Vous êtes censés ressentir les effets de la drogue juste en regardant un point fixe au milieu d'une spirale. C'est assez répandu dans le milieu de la musique trance psychédélique Goa. S'il y a un rapport entre nos propositions vidéo et nos peintures, il se situe au niveau d'un questionnement sur la fascination. L'objet regardé qui finalement nous regarde. L'autre rapport se situe à un niveau compositionnel. Dans le

parcours de l'exposition, le passage par l'espace de l'installation vidéo sera déterminant pour une seconde lecture des peintures. Tout est lié.

Traduit par Adel Tincelin

Mara Hoberman est une commissaire d'exposition indépendante et écrivaine vivant à Paris. Elle collabore régulièrement à *Artforum*, artforum.com et art-agenda.com de *e-flux*. Ses essais pour des catalogues d'exposition et ses entretiens avec des artistes ont été publiés par White Cube (Londres), Deitch Projects (New York), le Swiss Institute (New York), l'Indianapolis Museum of Art, l'Essl Museum (Vienne), le Middelheim Museum (Anvers) et les éditions Dilecta (Paris).