

## Signal d'Esquive Prohibé : Le Travail de Lyle Carbajal dans son Contexte

“Le laid peut être beau, le joli, jamais.” --- Picasso

1.

Alors que nous approchons du 100ème anniversaire du premier ready-made de Duchamp (1915), il est clair que l'art contemporain est arrivé à la croisée des chemins. La préoccupation principale de nombreux artistes émergents à l'heure actuelle est de devenir professionnel, comme quelqu'un qui, sur plusieurs dizaines d'années, accumule un inventaire de réalisations couronnées de succès qui, ensemble, constituent ce qu'on appelle couramment une carrière. Et aux USA, on considère souvent la carrière comme l'image de l'identité réelle de quelqu'un. Le rêve de BFA (Bachelor of Fine Arts/Licence des Beaux-Arts), MFA (Master of Fine Arts/Maîtrise des Beaux-Arts), et même des artistes indépendants, semble se résumer à vivre de son art, même de manière modeste, un art capable de payer un prêt immobilier par exemple. Vous pouvez alors rétorquer : et alors, où est le mal ?

Nulle-part : l'art fait clairement partie de l'économie verte, une force sociale qui revitalise les secteurs industriels en déclin (Detroit est un exemple flagrant), permet à la jeunesse de s'extraire de la pauvreté, et apporte de la beauté dans un monde qui lutte parfois pour la trouver. Le cliché de l'"artiste fauché" - un individu seul et pauvre, dont la passion extrême et la dévotion corps et âme à son art atteignent des hauteurs parnassiennes et ce n'est en définitive simplement pas viable sur le long terme - est dénigré et

rejeté, considéré comme démodé, romantique et banal par de nombreux artistes aujourd'hui, qui voient peu de mal à vendre leur travail à une galerie, faire des donations aux enchères, "faire son trou" sur internet, site web, réseaux sociaux, etc. Je reviendrai sur ce phénomène, mais avant, un petit plaidoyer de la frange radicale pour tempérer le propos :

Pour échapper aux pièges de l'art, il ne suffit pas d'être contre les musées ou d'arrêter de produire des objets commercialisables; l'artiste du futur doit apprendre à s'évader de sa profession. (écrit en 1969, publié au début des années 70).

Que s'est-il passé entre le moment où cette période a pris fin (dans les années 70; ou la dernière fois où une avant-garde légitime était active et répandue aux USA) et les 30-40 dernières années, quand globalement la pensée la plus avant-gardiste, la plus expérimentale, a décliné précipitamment en faveur du succès commercial de l'artiste ? Sans parler de l'artiste fauché - où est passé l'intérêt artistique dans l'expérimentation ?<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Une des exceptions est le glass pipe movement (litt. mouvement du tube en verre), bien qu'il soit aussi crûment commercial et commence à peine à explorer des alternatives. Voir le catalogue Ceci N'est Pas Une Pipe (CoCA 2013). On pourrait aussi penser au street art (art de la rue) ou urban art (art urbain), mais ce genre est devenu si répandu et orienté commercialement qu'il semble inutile de le qualifier d'avant-garde. Pour en savoir plus sur l'avant-gardisme, voir Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths* (MIT, 1986) (*L'Originalité de l'Avant-Garde et autres Mythes Modernistes*)

Quel que soit l'endroit où il a fui (peut-être plus près qu'on ne le croit en fait), vous pouvez être sûr que si l'effort implique la production d'un objet, il va certainement trouver son chemin jusqu'au marché. Car cela aussi a changé : nous avons parcouru la campagne à la recherche de personnes exemptes de culture artistique et les avons soutenues plus que jamais auparavant durant cette même période. Dans notre culture organisée à la richesse de contenu sans précédent, nous sommes maintenant capables de transformer le moindre effort artistique indépendant, le moindre cri-du-coeur, en banale marchandise. Prenons l'exemple d'une récente sortie en campagne de la critique d'art de Seattle Jen Graves, jusqu'à un élevage de chevaux perdu où elle espérait poursuivre une histoire à propos d'un artiste naïf émergent et talentueux dont la méconnaissance du jargon et la candeur apparente exprimaient une authenticité rafraîchissante :

Dans ses peintures, les gens semblaient tous être devenus délirants, comme s'ils avaient été irradiés, empoisonnés ou drogués. Les travaux ressemblaient à de l'art vernaculaire classique : abondance obsessive de motifs, très irréguliers, et de toute évidence faits à la main. [...]

Cette année, la Biennale de Venise, comme par hasard, est délibérément pro art brut. On y trouve quelques artistes parfaitement inconnus, et quelques-uns qui ne s'étaient jamais vraiment considérés comme des artistes. On a même exposé un tas de rochers. (Jen Graves, "The Lies of the Artists: The Unbelievable Pressure Artists Are Under to Just Completely Make Some Stuff Up," -Les Mensonges de l'Artiste : La Pression Incroyable Que Les Artistes Subissent Pour Inventer Quelque Chose Totalemt- The Stranger, 11 sept. 2013)

Plus tard bien sûr, les mensonges du faux artiste d'art brut sont peu à peu révélés au fur et à mesure que la critique

commence à voir les mêmes peintures de manière très différente. Après coup, le travail est exposé comme une tendance de mode, dont même Venise se fait l'écho. Ce qui était apparu comme potentiellement bon est maintenant corrompu et mauvais. L'artiste était moins intéressé par l'exploration de nouveaux territoires que d'explorer de nouveaux moyens de se vendre. C'est un appétit, un désir ardent d'authenticité que l'écrivain David Shields a récemment appelé "reality hunger" (faim de réalité). Notant la popularité galopante des reality shows (télé-réalité) et un millier d'autres aspects symptomatiques, il déclare que

Un mouvement artistique, bien qu'organique et encore tacite, est en train de prendre forme. Quels en sont les éléments clés ? Une absence délibérée de prétention artistique : de la matière "brute", apparemment non traitée, non filtrée, non censurée, et non professionnelle. (...) L'aléatoire, l'ouverture au hasard et à la sérendipité, la spontanéité; le risque artistique, l'urgence et l'intensité émotionnelle, la participation du lecteur/observateur; un ton excessivement littéral, comme si un journaliste observait une culture étrange...(Reality Hunger, 2010, 5.)

Shields développe ce genre de détails sur plus de 200 pages, mais en ce qui nous concerne ici, il est bon de souligner le rapprochement étroit entre cette description et l'artiste dont le travail ne quitte pas mon esprit depuis le début de cet essai : Lyle Carbajal.

Je vais supposer que vous le connaissez un peu et que je n'ai pas besoin de passer trop de temps à passer en revue les détails de ses peintures (bien que j'en aborde quelques-uns par la suite). Avant d'aller plus loin, il est bon de souligner qu'au milieu de la litanie de Shields, on trouve les mots "non professionnel", un écho de la déclaration de Kaprow tiré de

“Education of the Un-artist” par laquelle j’ai commencé. Ces mots ont une connotation péjorative aujourd’hui, mais dans Reality Hunger c’est une marque de respect, d’estime. Dans “Lies of the Artist”, Graves perçoit aussi le piège :

La professionnalisation de l’art signifie qu’une énorme partie de l’énergie d’un artiste doit être dépensée en marketing. Allez sur la page d’accueil de Artist Trust et vous trouverez un lien vers EDGE, un “programme de développement professionnel” qui se vante d’avoir formé 512 artistes dans les domaines du graphisme, de la littérature et du film aux “compétences entrepreneuriales adéquates et nécessaires pour atteindre leurs objectifs de carrière personnelle.” Il y a des liens vers des articles avec des titres comme “Est-Ce Que Votre Message POP (litt. Explose, éclate) ?” et “Sports et Arts : Adhérez au Marketing Branché”.

Les mensonges de l’artiste de l’élevage de chevaux étaient indécents. Mais cette publicité marketing l’est aussi. Et pourquoi accorde-t-on autant d’importance aux histoires que les artistes racontent sur eux-même ? Est-ce que ça ne les pousse pas à mentir ne serait-ce qu’un peu ?

En définitive, il est bien possible que les arts, en général, doivent nécessairement nous sauver de notre culture d’entreprise individuelle, l’impérialisme sous forme de capitalisme de libre marché. Mais en même temps, cela ne va pas amoindrir le besoin simultané, négligé, pour l’expérimentation, pour le travail désintéressé (comme Kant le définit en 1790) capable de dissidence et de résistance. Laissons une centaine d’artistes s’affronter dans une espèce de compétition pour être exposés dans les galeries commerciales, laissons d’autres dizaines d’artistes donner des cours de soutien à l’école, où l’éducation à l’art a diminué et ne représente plus que quelques heures pour les collégiens, à partir du moment où il y en a un ou deux qui sont motivés, qui ont enseigné en classe, dont l’intérêt est plutôt de contribuer à

l'histoire des idées qu'atteindre un état d'autosatisfaction bienheureuse et de confort. La vérité et le mensonge dans les arts (ca-d le langage) s'entrechoquent souvent au "sens extra-moral", comme l'a écrit Nietzsche en 1873.

2.

"Tout bon artiste est plus ou moins un réaliste à ses propres yeux". - Émile Zola

Cette parenthèse de l'essai étant maintenant faite, avec les enjeux et les conséquences exposées et le contexte implicitement établi, tournons-nous maintenant vers l'acte principal, Romancing Banality de Lyle Carbajal, et pourquoi son oeuvre importe explicitement.

Depuis environ 20 ans maintenant, les peintures de Carbajal ont développé une espèce de structure anthropologique : en cherchant les points de repère et les panneaux indicateurs, l'imagerie des peintures mélange et trie, examinant en permanence toutes sortes de signes tels que les icônes, logos, polices de caractères, graphiques, bandes dessinées, griffonnages, diagrammes, tableaux, avec une façon de les enregistrer presque documentaire, ethnographique. En surface, on nous présente ostensiblement un chien ou un chat (des animaux domestiques pour la plupart), ou un portrait (des gens de couleur), mais un examen plus poussé révèle clairement que ce que nous voyons n'est qu'une parcelle d'un vaste territoire qui a été caché ou couvert par une deuxième couche de peinture (c'est encore plus vrai pour ces quelques dernières années qu'avant, un travail plus densément bruité). Il y a une qualité fonctionnelle incontestable bien que les peintures n'aient visiblement aucun but utilitaire; pourtant, dans leur version du vernaculaire, le décoratif est contrôlé et minimisé : les intérieurs sujets (animaux, personnes) sont souvent des palimpsestes de travaux précédents, alors qu'à l'extérieur des contours et des bords lourdement dessinés, les détails

sont souvent subsumés sous un lavis coloré (là aussi, plus récemment qu'avant). Il y a une absence d' "horreur du vide" si commune dans le travail des artistes institutionnels : dans les vastes champs colorés de Carbajal, il est courant de noter la trace d'un élément appliqué précédemment et qui été recouvert, effacé, par la suite, plutôt de la façon dont les graffitis sont peints dans les villes, laissant des blocs de peinture linéaires, irréguliers. Il y a donc une archéologie dans son travail, un processus de dépôt et d'érosion, à tour de rôle pour ainsi dire, jusqu'à ce que le résultat soit satisfaisant. Le vernis de surface lisse que Carbajal renforce avec une épaisse couche de résine, ajoute aussi un élément clé à l'effet général des peintures : malgré la crudité des images, la présentation est paradoxalement propre et contrôlée, presque fossilisée dans l'ambre. D'autres ont fait remarquer l'émotion brute, affirmant que dans les visages de Carbajal, on voit de la colère ou de la peur, de l'angoisse et de la douleur. Nous voyons bien sûr beaucoup de dents et de narines ("Cabezon," "Magnificent Beast," "Chicken and Waffles," "Portrait of Diego and Lalo," "Fuma," "Self Portrait with Flash," "Bafo," "El Matador," "Untitled," etc.) mais nous voyons aussi une portion substantielle avec des lèvres fermées et des expressions de contemplation tranquille, de la satisfaction, ou de l'approbation ("El Boxeo," "Evrlst," "Self Portrait on the 'L,'" etc.), objectivement, c'est exagéré d'attribuer autant de souffrance aux messages de ces peintures. Quand on en regarde 40 ou 50 ensemble, elles ressemblent un peu à des polaroids instantanés dans un album de photos - des garçons et leurs chiens (souvent avec les pieds en arrière), des portraits de la vie de tous les jours - une mémoire sans concession, une affinité pour la culture du peuple, mais pas aussi cauchemardesque que certains l'ont insinué. Après tout, c'est un monde d'innocence et de merveille à la fois qui porte la trace de l'expérience et le passage du temps, l'érosion, la mort.

"La main du chimpanzé est presque humaine, celle de Jackson Pollock presque animale" – Salvador Dali  
(cité dans *Monkey Painting*, Reaktion, 1997, 117).

En parenthèse des peintures et de la construction occasionnelle en panneaux assemblés, c'est excitant de voir les

grandes avancées suivantes, comme dans *Romancing Banality*, l'ensemble de l'environnement pour les peintures, l'installation et les composants multimédias, l'implication sensorielle complexe. Je me rends compte qu'à moins d'être debout au milieu des détritrus, barbotant dans les ordures, on ne perçoit pas le travail sous son meilleur jour, pour ainsi dire. On le voit de manière conventionnelle, passivement, étudiant les aspects du collage ou de ses portraits, ses efforts musculaires pour saisir l'ineffable - mais sans se confronter à lui en ses propres termes, sans plonger tout à fait dans le monde créé par les peintures, l'imagination populaire, la tradition orale des filous. Comme l'artiste de l'élevage de chevaux, le travail de Carbajal semble tomber dans la catégorie de l'art brut, bien que cette expression soit devenue de moins en moins pertinente, car de plus en plus d'artistes, dont beaucoup sont formés, produisent un travail qui d'une certaine manière rend hommage à ce que Jean Dubuffet appelait Art Brut en 1948,

Ces travaux créés à partir de solitude et d'impulsions créatives authentiques et pures - dans lesquels le soucis de compétition, les éloges et la promotions sociale n'interfèrent pas - sont, justement grâce à ces composantes, plus précieux que les productions de professionnels. Étant quelque peu averti de ces fioritures d'une fébrilité exaltée, vécues si pleinement et si intensément par ces auteurs, nous ne pouvons écarter le sentiment que par rapport à ces travaux, l'expression artistique culturelle dans son ensemble apparaît comme le jeu d'une société futile, une parade fallacieuse.

Ces artistes n'étaient pas tous internés dans des asiles de fous, comme l'a été Adolf Wölfli, le patient du Dr. Walter Morgenthaler, en 1921. L'appel aux armes de Dubuffet fait aussi écho à Arthur Rimbaud qui avant lui insistait sur le fait que les sens du poète doivent être "dérangés" :



Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il se cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant ! - Car il arrive à l'inconnu ! - Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu ; et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé! (1871)

Avec Rimbaud, voici de nouveau l'âme torturée, mais pour ne pas confondre la crudité de délivrance et le bouleversement émotionnel, permettez-moi de mettre plutôt l'accent sur la recherche d'une réalité lointaine. C'est là que vous cultivez un esprit - c'est ce qu'un artiste est supposé faire, plutôt que de se conformer aux goûts du marché - dans ce cas faire les deux peut-être, alors que le travail atteint une audience de plus en plus large. Que ce soit du faux art brut ou non n'est pas vraiment la question, car cela nous amène à la sémantique (la vraie banalité, pas la merveille de l'ordinaire). Cela ne change pas l'art. Donc il est possible de se concentrer sur le travail lui-même sans se reposer lourdement sur le détail biographique, nous pouvons dire ceci : le travail fait référence (n'imité pas tellement) aux conventions de l'art brut (des objets distants sont plus petits avec des couleurs moins vibrantes, etc) car il cherche à créer un dialogue avec cette tradition. Il accepte les déclarations de Dubuffet, est de tout coeur d'accord avec Rimbaud - et est par conséquent poétique. Et alors que le travail de nombreux artistes est poétique, ce n'est pas de la même manière, lyrique, sensible, dans l'air du temps. Les Visions de l'Excès de Georges Bataille, avec la notion de dépense et de sacrifice style potlatch, est aussi voisin de ce territoire.

Carbajal est là-dessus depuis longtemps, et pendant toutes ces années, malgré toutes les expositions, s'est aussi trouvé très loin, souvent dans différents paysages, à la dérive dans une sorte d'exil peut-être. C'est ce mouvement, cet acte de volonté de travailler différentes disciplines, qui lui a permis, comme Kaprow le recommandait avec tellement de ferveur au crépuscule de l'avant-garde du 20ème siècle, de "s'évader de sa profession". Même suite à ce dernier pas de géant, il a une fois de plus trouvé un moyen d'équilibrer l'évasion avec quelques expériences fascinantes.

BIO : David Francis a étudié la Poésie et la Théorie Critique, a obtenu un MFA (équivalent Maîtrise d'Arts Appliqués) et un PhD (équivalent Doctorat) avant de travailler comme professeur d'université pendant presque 20 ans, enseignant dans le Delaware, à Washington, au Kentucky, en Pologne, et en Hongrie (conférencier à Fulbright) avant d'atterrir au Cornish College of the Arts en 2006, quand il a commencé à se concentrer sur la réalisation d'art visuel, rejoignant CoCA en 2006 comme artiste-conservateur. Du milieu des années 1980 jusqu'à 2005, il a aussi poursuivi une carrière parallèle en archéologie, inspectant, testant, et creusant nombre de sites dans quatre pays. Il a été le conservateur d'une vingtaine d'expositions pour CoCA, écrit 15 essais de conservateur pour des catalogues, publié un livre de poésie primée, et un volume de notes de terrain pour la randonnée à Oaxaca. Il est actuellement conservateur au Musée de Glass, Tacoma.