

Erik Lindman

Open Hands

Jan 11 — Feb 22, 2014 | Brussels

Entretien d'Erik Lindman par Nicolas Trembley

Pour sa première exposition personnelle à la galerie Almine Rech de Bruxelles, Erik Lindman a conçu six œuvres de grand format, une oeuvre de taille moyenne et un ensemble de cinq peintures plus petites qui font le lien entre les deux espaces qu'il a conçus pour le lieu.

Cet accrochage volontairement minimal force le spectateur à se concentrer sur les œuvres qui se sont adaptées au volume imposant de l'espace de la galerie. Si ces dernières pièces étaient constituées principalement de matériaux trouvés, parfois à peine modifiés, cette nouvelle série opère un retour à la peinture et à l'abstraction. Les peintures sont constituées de plusieurs éléments qui forment un cadre entourant un élément central. Celui-ci peut être autonome ou provenir d'une autre toile qui n'avait pas « fonctionné ». C'est dans son nouvel atelier de Brooklyn, en novembre 2013, que Nicolas Trembley a interviewé l'artiste alors qu'il finalisait son exposition.

Nicolas Trembley : Peux-tu nous parler de l'exposition que tu vas concevoir à Bruxelles ?

Erik Lindman : Je passe beaucoup de temps sur mes peintures, et je ne sais jamais dire exactement quand elles vont aboutir. Je ne décide pas à l'avance de réaliser un certain nombre de peintures, ou des peintures d'une certaine taille, pour une exposition. Je me mets simplement au travail et je vois comment les peintures se relient les unes aux autres. Cette semaine, par exemple, j'ai terminé une peinture qui a bouleversé le projet que j'avais en tête pour une grande partie de l'exposition à la galerie Almine Rech à Bruxelles.

NT : Comment réalises-tu ces nouvelles peintures ?

EL : Je travaille sur les peintures uniquement en position horizontale, sur des tréteaux. Les murs de mon atelier me servent principalement à observer mes peintures une fois qu'elles sont finies, et je les y laisse aussi longtemps que possible. Ça me permet de remarquer certaines opérations dans la peinture. Présentées dans une position verticale, elles occupent un espace perspectif, l'espace de l'imagination.

NT : Tu as toujours travaillé à partir de matériaux trouvés, pauvres, simples. Pourquoi ?

EL : J'essaie d'être aussi direct que possible. Si je trouve quelque chose qui exprime ce que j'ai à l'esprit, je l'emploie. Je ne cherche pas explicitement des matériaux. Je croise des surfaces dans mes activités quotidiennes, et je dois généralement beaucoup les retravailler. J'aime bien lorsque les peintures que j'ai commencées dans mon atelier sont retravaillées à un point tel qu'elles donnent l'impression d'avoir été « trouvées ». Comme je ne réalise pas tant de peintures que ça, il y a toujours trois ou quatre surfaces empilées dans mon atelier qui attendent de trouver leur place dans une peinture. Lorsque j'ai commencé à m'ouvrir à l'idée d'intégrer des matériaux trouvés, je lisais Simone Weil. J'aimais l'idée que l'accès le plus direct à la beauté passe par un manque de personnalité. Ces surfaces trouvées me semblaient être un chemin menant tout droit vers l'anonymat.

NT : Combien de peintures vas-tu inclure dans l'exposition ?

EL : Il y a cinq grandes peintures verticales et une grande peinture horizontale qui constitueront le fondement de l'exposition. Les peintures verticales mesurent huit pieds sur cinq (243 x 152 cm). La peinture horizontale est d'une surface similaire, mais les proportions ont été modifiées pour s'accorder à son orientation ; elle mesure donc quatre pieds sur neuf (121 x 274 cm). Ces peintures ont un rapport direct avec l'échelle humaine. Les surfaces que je trouve sont des surfaces que j'arrive à porter, et elles représentent donc mon corps, bien qu'elles soient parfois produites en série – le design industriel indiquant la meilleure taille possible pour une surface. Cette logique est la raison pour laquelle j'ai tendance à travailler sur des peintures de taille similaire. Il y a une certaine logique derrière l'échelle des choses qui m'attire, qui se rapporte aux dimensions du cadrage de la toile. Les grandes peintures ne sont pas que des versions plus larges des œuvres plus petites. Et dans cette logique chaque peinture opère différemment.

NT : Est-ce que ces nouvelles peintures s'articulent en série ?

EL : Je ne pense pas en termes de séries, mais la logique des échelles différentes pourrait être mise en parallèle avec l'idée d'une série. « Série » est un terme utilisé pour le marketing. Je réalise des maquettes de la galerie et j'imprime des images des peintures pour mieux visualiser l'exposition. Pour celle-ci, j'insiste pour donner assez d'espace à chaque peinture, et je pense qu'il y a juste assez de peintures pour remplir l'espace, qui est assez grand. Il y a tant d'expositions aujourd'hui qui sont surchargées. Je veux que l'exposition soit paisible mais pleine.

NT : Qu'est-ce qu'un accrochage réussi pour toi ?

EL : Pour moi un accrochage est réussi lorsqu'il ne faut pas y penser en tant que spectateur. Cela devrait être tout à fait naturel. L'accrochage ne doit pas faire partie intégrante de l'œuvre artistique. Je ne suis pas convaincu par l'idée d'accrocher les peintures de manière étrange ou de ne rien accrocher du tout.

NT : Est-ce que tu te considères comme un peintre ?

EL : Oui, je me considère comme un peintre. Il est difficile de se décrire comme « un artiste qui fait des peintures », du moins en gardant son sérieux. Je ne suis pas intéressé par les étiquettes qui ont été trop réfléchies. Ce que je fais ce sont des peintures. Changer d'étiquette est en fin de compte une démarche délibérée de marketing. Se décrire comme un « peintre conceptuel » veut juste dire que vous pensez que vous êtes plus malin que les autres peintres, ou plus malin que vous ne l'êtes réellement.

NT : Qu'est-ce que tu penses de la peinture d'aujourd'hui en général ?

EL : Je n'ai aucune idée de la façon dont mes peintures seront perçues à l'avenir, mais je suis très content de la façon dont elles se portent aujourd'hui ! Il faut embrasser les aspects traditionnels de la peinture pour que l'œuvre dépasse les tendances, pour l'ouvrir à un discours plus large et plus puissant. Je ne suis pas intéressé par cette pose de « loser », de flemmard, de défaitiste qu'on voit dans la peinture d'aujourd'hui. Je ne me sens aucun lien avec les gribouillages, les déchets, les histoires personnelles, les taches, la production industrielle ou les automatismes lourds et peu originaux ! Beaucoup de ce que je vois aujourd'hui est trop fainéant, trop cool à mon goût. Ça fait preuve de fausse modestie. Pour citer un ami : « Tout le monde adore ses vieux torchons sales ! »

NT : Est-ce que tu n'interroges pas aussi la question de la peinture et en même temps sa fin, son incapacité à être plus que ce qu'elle a été ?

EL : Mon travail accepte l'échec d'une manière positive. Je suis intéressé par la simplicité complexe. Faire preuve d'humilité veut dire avoir la bonne taille, être ni trop grand ni trop petit. Il ne s'agit pas de demander pardon d'être en vie et il s'agit de ne pas s'imposer aux autres. Je suis intéressé par la tradition. Lorsque je travaille, je me rends pour pouvoir gagner, mais je ne veux pas que la peinture soit vaincue. Pourquoi passer sa vie à peindre si on veut juste miner la peinture ?

NT : Pour en arriver là, d'où viens-tu et qu'as-tu étudié ?

EL : À la surprise de beaucoup, je suis un New-Yorkais de souche, le produit inattendu d'une mère studieuse de Coney Island à Brooklyn et de mon père, un Suédois d'une beauté intimidante. J'ai grandi dans l'Upper East Side de Manhattan, où je m'enivrais de l'art exposé dans les appartements de gens fortunés, jusqu'à ce que je traverse la ville pour aller à Columbia University à dix-huit ans, où j'ai étudié la peinture et l'histoire de l'art.

NT : Comment est-ce que ton environnement familial et social t'a influencé ?

EL : Mon père a débuté en concevant des vitrines pour le grand magasin de sa ville natale lorsqu'il était adolescent, et il a finalement ouvert sa propre agence de publicité à New York. J'ai appris beaucoup de ce que je sais en l'observant à distance. Autodidacte, mon père sait d'instinct à quoi les choses devraient ressembler. J'ai toujours apprécié – plus exactement, craint – son goût impeccable et sa capacité surhumaine à faire les choses lui-même. Mon père a travaillé à toutes les maisons, les appareils photos et les voitures dont il a été propriétaire – un vrai bricoleur, par la force des choses et par sa propre volonté.

NT : Comment c'était chez toi ?

EL : Il n'y avait rien de beige et pas d'ornements dans notre appartement très propre et blanc, plein de meubles Ikea modifiés. Nous n'étions ni riches ni pauvres. Dépourvu d'un statut social déterminé, j'ai compris que pouvoir parler d'art me donnait une identité dans le milieu privilégié de l'Upper East Side. Bien que cette attitude ait été clairement mal inspirée, mon enthousiasme véritable a en fin de compte pris le dessus.

NT : Qu'as-tu étudié à Columbia ?

EL : J'avais de très bons professeurs – les artistes Blake Rayne et Gregory Amenoff – qui ont présenté indépendamment une approche détachée, théorique de la peinture ainsi qu'une attitude plus instinctive : « La manière dont vous réalisez vos peintures dépend de la manière dont vous préparez vos œufs ». Naviguer entre ces deux positions s'est révélé délicat mais très productif !

NT : Quels étaient les artistes qui t'inspiraient à l'époque ?

EL : À l'école secondaire, je suis tombé sur une biographie de Basquiat. Son œuvre m'a ouvert à l'art contemporain et a stimulé mon obsession peu judicieuse pour un art associé à la personnalité de l'artiste. À Columbia University, Basquiat fut remplacé par Kippenberger – un personnage plus « sophistiqué » ! – et par des artistes qui peignaient de manière accomplie, comme Michael Krebber, Merlin Carpenter et Charline von Heyl. Et j'ai beaucoup écouté le groupe « Suicide ». Après l'université, quand j'ai commencé à faire la transition vers mon propre travail, Blinky Palermo et Raoul De Keyser sont devenus importants.

NT : Et aujourd'hui, quelles sont tes références en art ?

EL : Je ne regarde pas beaucoup l'art contemporain. J'aime bien Ellsworth Kelly. Je discute avec et je regarde ce que font mes amis – Wyatt Kahn, Zak Kitnick et Ryan Foerster. Mais au lieu de visiter des galeries je préfère m'égarer au Met. J'y ai travaillé autrefois en tant que vendeur dans la boutique du musée. J'aime l'art religieux, la peinture d'icônes, le design textile et la céramique.

NT : À qui t'adresses-tu finalement ? Quel est ton public ? Tu as écrit un recueil de textes sur la peinture, « On Painting », pourquoi ?

EL : Je peux compter les personnes auxquelles je m'adresse sur les doigts de la main et mes orteils ! Mon art se fonde plus sur mon rapport à la réalité que sur une déclaration à un public. Lorsque j'ai écrit l'essai auquel vous faites référence en 2011, je ne voulais pas être énigmatique. Je voulais être aussi clair que possible dans ma description de ce que je ressentais à propos de la peinture à l'époque. Mais la peinture est une chose compliquée. Laisser la complexité apparente, voilà ce qui exprime au mieux l'essence de ce que je voulais communiquer. En définitive, en écrivant l'essai, l'idée n'était pas d'écrire pour le fait d'écrire, mais pour faire de meilleures peintures. La thèse principale de l'essai est assez peu originale : je pense que les peintures restent pertinentes en n'essayant pas d'évoluer avec leur époque. La peinture y arrive en rejetant la nouveauté.

NT : Qu'est-ce que tu aimerais voir changer dans l'art ?

EL : J'aimerais changer pas mal de choses. J'aimerais voir la fin de l'État. Je n'ai jamais aimé les tyrans et les voleurs. Je n'aime pas l'art didactique. J'ai cessé d'essayer de manipuler et de contrôler les situations. Peut-être que je le fais dans le microcosme de mon atelier. Bien que je réalise des peintures pour moi-même, tout un chacun est libre de vivre le sentiment de concentration tranquille que je ressens lorsque je termine une peinture.