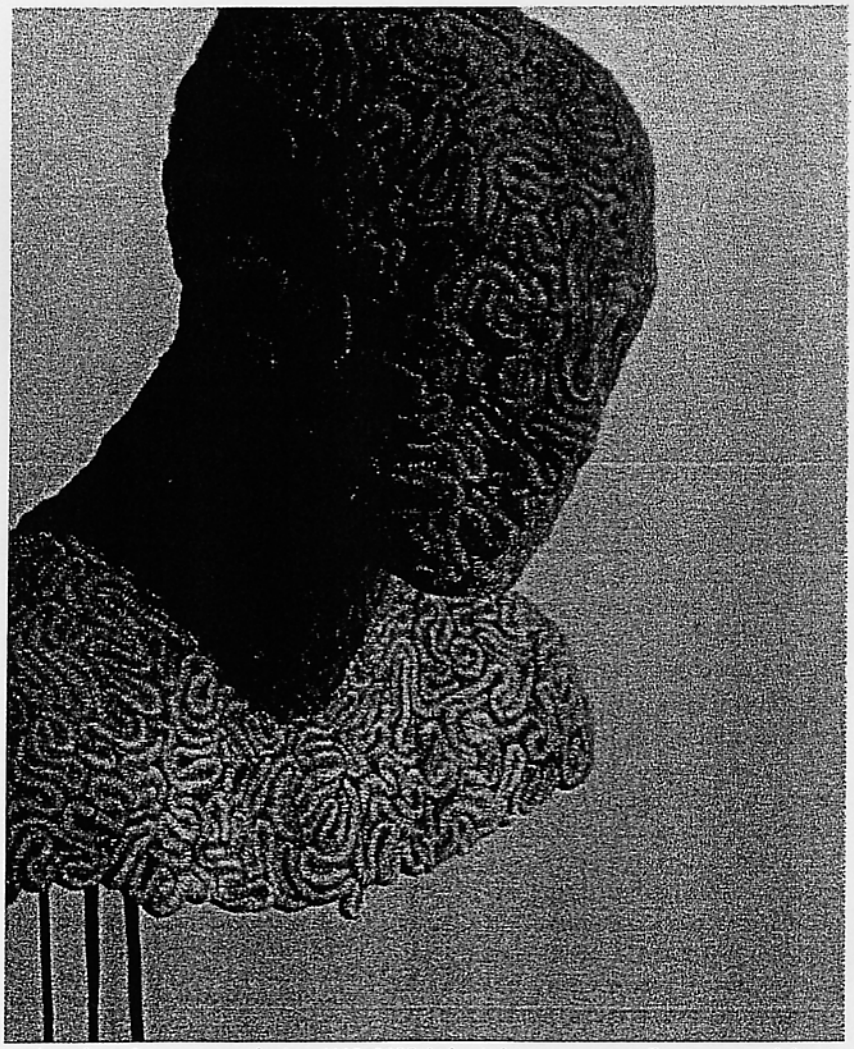
Frédéric Wecker, "Javier Pérez, les médiations corporelles",
Art21, n°03, juillet/août 2005

Javier Pérez
Les méditations corporelles

Par Frédéric Wecker

En faisant corps avec ses œuvres, Javier Pérez a réussi à construire en un peu plus de dix ans un corpus de pièces aussi fascinant qu'énigmatique sur une thématique devenue pourtant bien commune. Même si ce corpus résiste en dernière instance à toute analyse, il n'est pas impossible d'en saisir quelques-uns des principes.



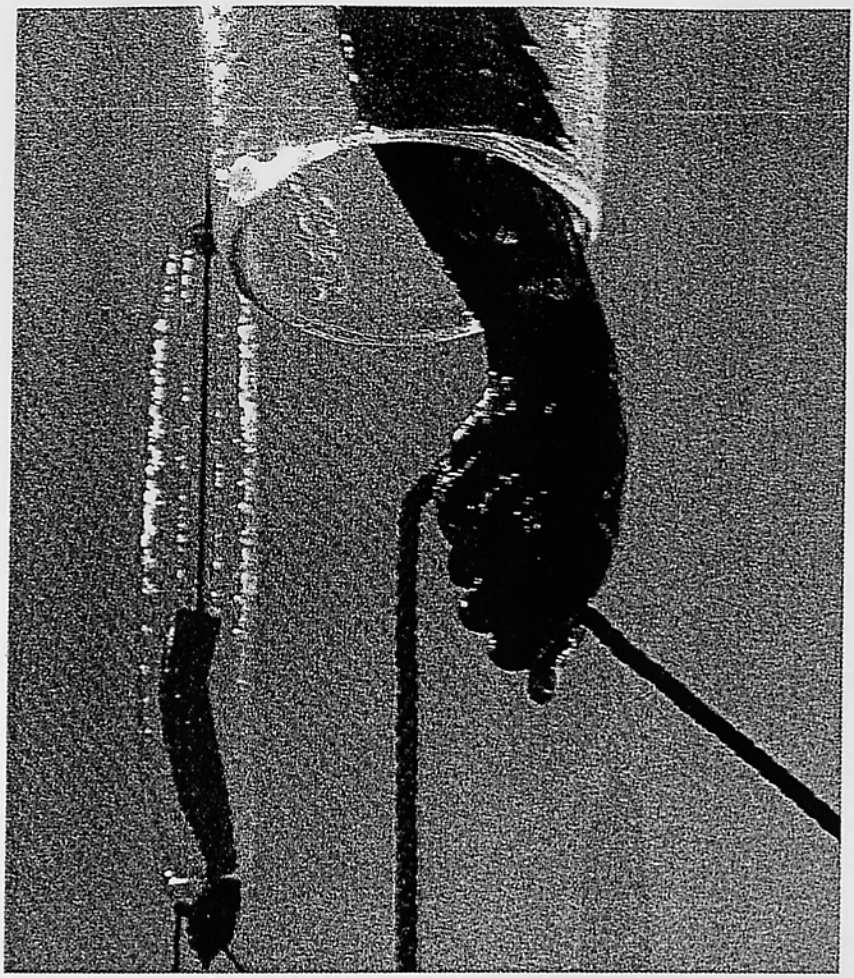
Javier Pérez, *Desaparecer dentro*, 1995-2005. Laine teinte en rouge, toile de coton, résine de polyester. 50 x 42 x 25 cm. Collection de l'artiste.

Deux erreurs – l'une d'interprétation, l'autre d'appréciation – menacent de bloquer une juste compréhension de l'œuvre de Javier Pérez. Il y a d'abord cette vulgate qui de nos jours atteint immanquablement tous les artistes qui, d'une manière ou d'une autre et quel que soit leur champ d'intervention – danse, théâtre, arts plastiques –, font du corps non seulement l'*organon* de leurs pratiques, mais aussi leur sujet. On conçoit aisément que l'originalité de Javier Pérez ne soit pas de mettre le corps au centre de son travail. Mais une fois celui-ci réduit à quelques lieux communs, on voit mal aussi comment il pourrait faire valoir sa singularité. Il y a ensuite cet anti-esthétisme[1] confus qui servant aujourd'hui d'arrière-fond théorique à la critique d'art l'empêche souvent d'accéder réellement au travail de bien des plasticiens. On pourrait presque diagnostiquer ici une véritable cécité vis-à-vis de la facture concrète des œuvres, comme si toute la valeur d'une œuvre plastique venait systématiquement de ses propriétés conceptuelles (intention, *aboutness*) c'est-à-dire de la façon dont elle se prête à l'interprétation. Cette troublante indifférence aux propriétés esthétiques et plus largement aux propriétés perceptives des œuvres d'art, qui s'autorise souvent d'un dantoisme mal compris, n'est évidemment d'aucune conséquence dans le cas des œuvres qui ne font pas de l'incarnation dans un objet esthétique[2] l'une de leurs conditions d'existence – ce qui n'est évidemment pas le cas des œuvres de Javier Pérez. Ainsi ne servirait-il à rien de dégager la singularité du rapport au corps que ces œuvres manifestent, si c'était pour ne pas voir la singularité des corps qui les constituent.

On pourrait appeler la première de ces deux erreurs une erreur d'interprétation par excès de généralités. Ce ne sont pas les discours génériques sur le corps dans les

pratiques artistiques contemporaines qui manquent. Souvent relayés par les artistes eux-mêmes, ces discours forment la trame d'une véritable *doxa* qui semble avoir pénétré toutes les disciplines artistiques. Combien de chorégraphes, dramaturges, plasticiens « interrogent » ainsi le corps pour en faire le point de départ d'une « exploration de l'intime » ou y saisir la « circulation des désirs » (le catalogue des *topoi* s'enrichit lentement...) Il serait absurde de contester l'appartenance de Javier Pérez à ce fonds de sensibilité, tant il participe à sa manière au mouvement qui renouvelle, depuis vingt ans au moins, l'attention portée au corps, mais il s'agirait précisément de capturer l'originalité de sa contribution. Très informé sur l'état de l'art sur ces questions[3], Javier Pérez semble en même temps se tenir à l'écart des problématiques dominantes pour déplier un imaginaire très personnel où l'autobiographie a sa part, ainsi sans doute qu'une bonne dose de narcissisme. Mais si cette situation singulière de Javier Pérez interdit probablement de cerner complètement les motivations de certaines de ses pièces, elle n'empêche pas d'accéder à une part de leur signification : les figures du corps que ces pièces convoquent ainsi que les relations objectives dans lesquelles elles entrent avec le propre corps de l'artiste peuvent ainsi en éclairer certains des enjeux.

S'il y a une figure absente de toute l'œuvre de Javier Pérez et qui la définirait presque en négatif, c'est la figure traditionnelle du corps dans l'histoire de l'art : celle d'une armature musculeuse[4]. On connaît ces planches anatomiques du corps humain par lesquelles la science médicale décompose le corps en ses différents systèmes (musculaire, veineux, nerveux, etc.) Tout se passe donc comme si l'art n'avait retenu, à quelques exceptions près, que celle du squelette et du corps musculaire. Javier Pérez va montrer pour sa part d'autres planches. Ainsi *Rester à l'intérieur* (1995) est un casque de crin qui exhibe à sa surface des circonvolutions encéphaliques comme si la tête de l'artiste avait été retournée. Dans la vidéo intitulée *Látigo* (1998) du crin de cheval masque entièrement le visage de l'artiste, dévoilant un corps dominé par son système pileux. Mais si la chevelure occulte ici dans un hirsutisme extravagant les traits de son visage, elle lui permet ailleurs de dessiner la forme de son buste. Pour apprécier le piquant de l'opération il faut se souvenir que la sculpture, en tant qu'art mimétique, a toujours trouvé dans la représentation de la chevelure un de ses points d'achoppement. Javier Pérez, qui est tout sauf un artiste naturaliste, va trouver dans le cheveu une façon de redéfinir les contours de son propre corps. *Máscara ceremonial* (1998) est un buste dont la consistance filandreuse donne à sa présence – lorsqu'il est correctement exposé – un caractère fantomatique. Mais ces œuvres n'épuisent pas le catalogue de Javier Pérez qui joue pour l'enrichir sur un principe d'associations libres. L'étymologie lui suggère ainsi de nouer cheveux et capillaires sanguins, fabriquant avec du crin de cheval teint en



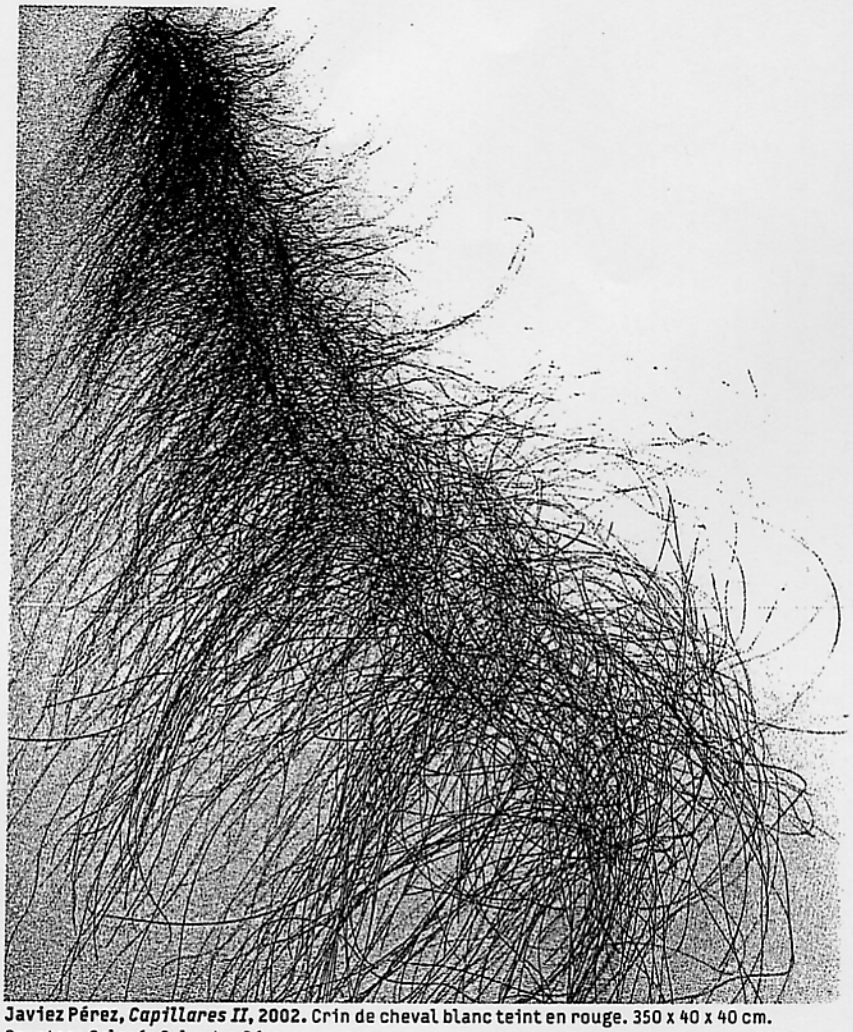
Javier Pérez, *Tempus fugit*, 2002-2004. Bras : moulage en résine de polyester. Cloches : verre soufflé. Moteurs, cordes rouges. Dimensions variables. Courtesy Galería Salvador Díaz.

1. L'anti-esthétisme et l'alternative que constituerait un nouvel esthétisme sont l'objet d'un certain nombre de débats dans le champ de recherches de l'esthétique analytique. Pour une synthèse des récentes contributions à ces débats on consultera Jeffrey Petts, « Directions for a New Aestheticism », in Postgraduate Journal of Aesthetics, *Vol 2, n°1, avril 2005.*

2. La notion n'est pas ici employée dans toutes les implications anti-kantiennes que lui donnait Monroe Beardsley, la figure tutélaire à bien des égards du nouvel esthétisme. On sait que pour ce dernier les objets esthétiques se distinguaient des autres objets perceptibles non par « leurs relations aux gens mais par leurs propres caractéristiques ».

3. Javier Pérez a soutenu une thèse de doctorat intitulée Genre et Identité sexuelle dans l'art du XXe siècle.

4. On rétorquera que Javier Pérez apparaît nu dans plusieurs de ces vidéos. Mais même dans 60 Escalones (Perpetuum Mobile) *où il se hisse à bout de bras sur des marches géantes, sa nudité n'est pas celle triomphante ou tranquille d'une statue de marbre. Javier Pérez n'y apparaît pas nu mais dénudé.*



Javiez Pérez, *Capillares II*, 2002. Crin de cheval blanc teint en rouge. 350 x 40 x 40 cm. Courtesy Galería Salvador Díaz.

rouge une œuvre qui évoque les dernières ramifications du système circulatoire (*Capillares*). Associant sans doute le cheveu à d'autres composés organiques sortant du corps, l'artiste semble être fasciné par ce que certains insectes sont capables de tirer de leur abdomen : cocons de soie, toiles d'araignées (*Habito*, 1996 ; *sans titre*, 1997). Mais la plus belle de ces associations est sans doute celle qui s'opère dans le dessin. Chez Javier Pérez, le trait est un fil. Dessinant avec une patience maniaque ses figures avec des traits souples et fins, il compose une œuvre graphique échevelée, hirsute ou filamenteuse où le corps et ses organes expérimentent d'autres états.

Même s'il est sans doute vain de vouloir faire la nomenclature de cette poétique, on notera la rémanence de certaines opérations. On repère ainsi un mouvement d'inversion qui met l'intérieur à l'extérieur et vice-versa. Le corps est ici retourné comme un gant ; les organes sont transformés en épiderme comme pour nier leur fonctionnalité. L'attention que Javier Pérez porte aux systèmes du corps est de ce point de vue paradoxale. Ce n'est pas tant leur caractère fonctionnel qui intéresse l'artiste que l'idée de faire surgir à travers eux d'autres figurations du corps : les organes sont ainsi librement utilisés comme un réservoir de motifs (ainsi en est-il des circonvolutions de l'encéphale comme des formes réticulaires du système sanguin). Ainsi, malgré son intérêt pour des anatomies alternatives à celles qui ont dominé le système des beaux-arts, Javier Pérez ne chercherait-il pas en réalité à se fabriquer un corps sans organes ? Et sans doute le motif du cocon récurrent dans toute l'œuvre est-il assez proche du corps à orifice unique décrit par Deleuze et Guattari pour illustrer leur concept. Mais ce serait oublier que ce motif du cocon, par exemple, a bien d'autres résonances dans l'œuvre. Ainsi dans *Tempus fugit* il est magnifiquement utilisé pour renouveler l'iconographie du genre de la vanité : un moulage de l'avant-bras de l'artiste sortant d'une cloche de verre tel une larve de sa chrysalide de cristal. S'il y a quelque chose de presque kitch dans l'évocation du montage de ces deux motifs (cloche marquant le passage des heures et larve tissant son cocon comme symbole du rapport de l'ouvrage au temps), ce sentiment s'évanouit à la vue de l'œuvre. Chez Javier Pérez ce n'est pas tant la poésie du projet qui importe – celle-ci est d'ailleurs assez souvent stéréotypée dans sa manière de jouer sur des associations préconnotées poétiquement – que le poème visuel qui en résulte. Les doutes s'évanouissent en présence des artefacts qu'il réalise : le merveilleux est ici délibérément du côté de l'œuvre réalisée. C'est ce qui lie profondément son travail, dans une espèce de connivence ignorée de part et d'autre, à celui d'un Patrick Neu, autre maître des nouvelles féeries, probablement le seul artiste de cette génération à pouvoir rivaliser avec le plasticien basque.

Les qualités plastiques des œuvres de Javier Pérez ne sont donc pas un supplément esthétique de celles-ci, mais partici-

5. Autoportrait *(1997) est ainsi une espèce de camisole pour mains et* Dialogue *une sorte de double camisole.*

6. On sait combien les fétichistes privilégient dans leur perversion les objets usagés.

pent au contraire pleinement à leur définition. Il faut dire que ses idées d'œuvres ne sont pas de celles qui se contentent d'une réalisation approximative. Contrairement aux idées des artistes non-plasticiens qui n'ont besoin souvent que d'un simple véhicule matériel, les idées plastiques de Javier Pérez impliquent un constant souci de la matière informée. Ainsi même si cette dernière ne concentre pas à elle seule toute la signification des œuvres, elle constitue une composante essentielle de leur valeur. Il est tout de même paradoxal que dans le cas d'un plasticien travaillant sur le corps, le discours critique que l'on tient sur ses œuvres scotomise la plupart du temps les qualités physiques des corps qui les constituent. S'agissant de confectionner une robe avec des intestins de bovins ou de composer un cumulus avec de la résine, à chaque fois les solutions plastiques des œuvres conçues sont spécifiques, précises. L'attention aux matières employées, la confection scrupuleuse dont elles ont fait l'objet, tout dénonce un plasticien soucieux de conférer à ses créations une préciosité matérielle. Mais cette tendance ne serait pas sans danger pour l'œuvre, risquant à tout moment de la faire passer du côté du bel objet, si Javier Pérez ne la manifestait pas au sein d'une entreprise singulière.

Car la singularité de la position de Javier Pérez en tant que plasticien vient évidemment du fait que ses artefacts ont la plupart du temps joué un rôle dans une performance passée engageant le propre corps de l'artiste. Il y a donc bien deux corps *à l'œuvre* : celui de l'artiste et celui de l'artefact, la manipulation de l'artefact par l'artiste constituant la performance. Les titres des œuvres de Javier Pérez désignent ainsi à la fois la performance passée et l'artefact qui entrait dans son exécution. Loin de rabaisser les productions de Javier Pérez au rang de simples accessoires, cette situation les relève au rang d'œuvres actées, agies. La performance n'est là que pour révéler la destination étrange de l'artefact créé (l'on peut ainsi penser que c'est l'artefact et non la performance qui est éponyme). Cette destination est toujours un peu obscure – on se heurte ici à la part secrète du travail de Javier Pérez – mais peut néanmoins être cernée de façon superficielle. Les artefacts entrent avec le corps dans divers rapports qui relèvent ou du vêtement, cette seconde peau destinée à le protéger, ou de la prothèse, cette extension destinée à en décupler les pouvoirs ou bien au contraire de la camisole, cette enveloppe destinée à en contenir les excès[5]. Toujours en puissance d'action, ils échappent ainsi à la fois au fétichisme de l'usure[6], dont jouent tant de performers qui exhibent complaisamment les reliques de leurs actions, et au fétichisme du bibelot puisqu'ils conservent leur valeur d'usage bien après la performance qui les a étrennés. L'attraction qu'ils exercent ne vient donc pas tant du fait qu'ils ont servi que de la possibilité de s'y glisser pour les réactiver. Plus qu'à de simples expériences esthétiques les œuvres de Javier Pérez inviteraient donc ainsi à de véritables expérimentations, le « regardeur » essayant, ne serait-ce que mentalement, l'artefact qui lui est présenté comme pour tenter de percer le mystère de sa destination.

Que Javier Pérez ne saurait se contenter de la situation de l'œuvre inerte, simple objet de délectation esthétique, est confirmé par le fait que lorsque ses œuvres n'ont pas « servi » à une performance, elles sont soit animées par un mécanisme – ce qui est une manière de mettre la performance directement dans l'objet – soit la mise en scène d'une action qu'il était physiquement impossible à l'artiste de réaliser, comme de marcher en lévitation sur des boules de cristal et y laisser l'empreinte de ses pas. Javier Pérez a donc trouvé pour son œuvre une position tout à fait singulière qui, rejetant à la fois le *memorabilia* et l'objet manufacturé à des fins seulement esthétiques, lui permet de s'abandonner sans culpabilité aux mille plaisirs de la *poïésis*.

Frédéric Wecker

Éléments biographiques :

- Javier Pérez est né en 1968 à Bilbao en Espagne. Il vit et travaille à Barcelone
- Après des études à la faculté des Beaux-Arts de Bilbao, il termine sa formation en 1993 à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.
- En 1994, il signe la scénographie du spectacle *Déluge O Vertigo Danse* pour une chorégraphie de Ginette Laurin
- En 1997, il soutient sa thèse sur *Genre et identité sexuelle dans l'Art du XXe siècle. Estancias*, à l'Ancienne Douane de Strasbourg, est sa première exposition personnelle française. Il participe à l'exposition thématique *L'Empreinte* au Centre Pompidou.
- En 2001, il est choisi pour représenter l'Espagne à la 49e Biennale de Venise
- En 2000, *Refleto de un viaje*, ERBA de Rouen/FRAC Haute-Normandie. *Direccions*, Vestibule de Centro Cultural, Fundació La Caixa, Lérida
- En 2003, exposition personnelle au Carré d'Art de Nîmes.
- En 2004 *Mutaciones*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Cristal, Madrid.

Éléments bibliographiques :

L' œuvre de Pérez a fait l'objet de nombreux catalogues. On citera pour leur intérêt matériel et iconographique :
- *Estancias*, Musée de Strasbourg, 1997
- *Javier Pérez*, ARTIUM/Carré d'Art, Vitoria-Nîmes, 2003

Javier Pérez, *Anomalies*,
à La Criée,
centre d'art contemporain,
place Honoré Commeurec,
Rennes.
Jusqu'au 7 septembre 2005.
www.criee.org
Tél : 02 99 78 18 20.
Commissaire : Larys Frogier.