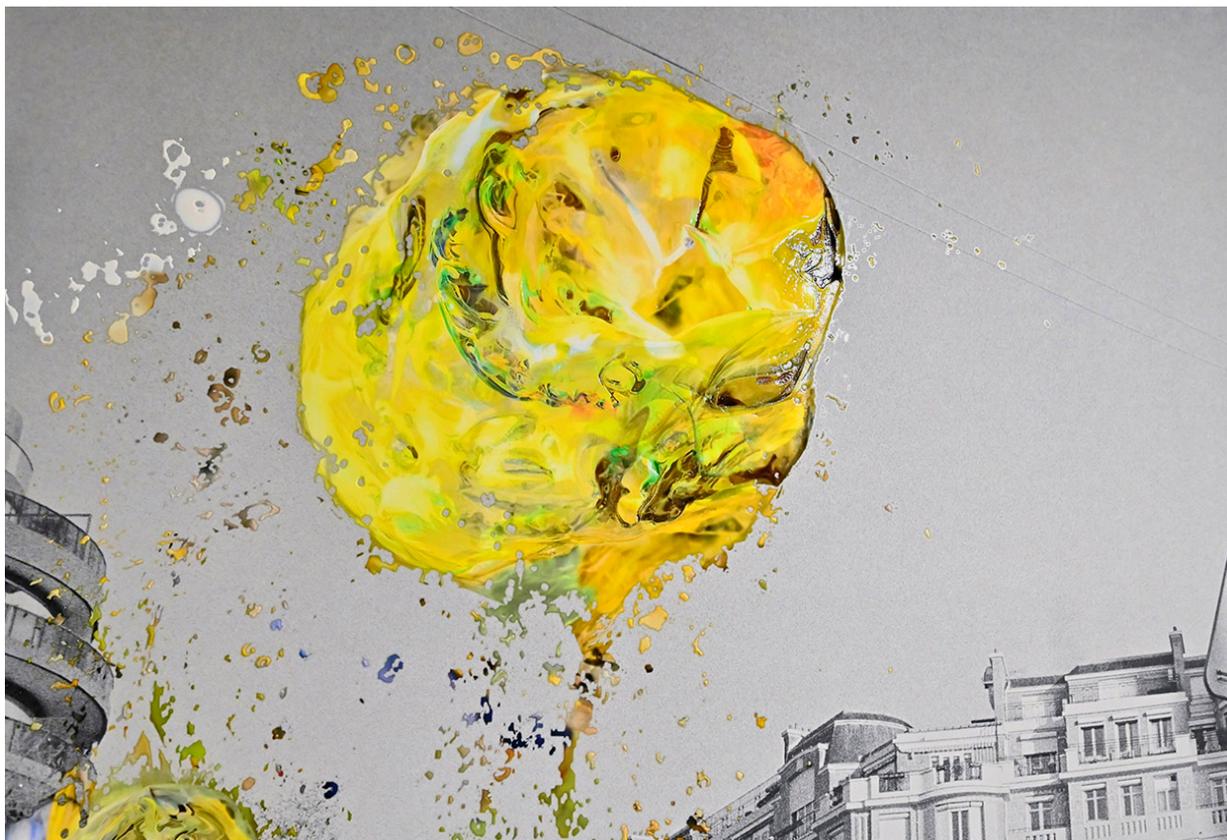


Yuki Onodera :
l'expression de l'absence, ou la volonté méta-picturale

Yamamoto Kazuhiro



Detail of "Here, No Balloon, No.1" 2022.

Les photographies de Yuki Onodera se présentent comme des assemblages magiques d'images que l'on pourra associer aux catégories du collage, du patchwork ou du sampling. Par la combinaison d'images de différentes espèces, les photographies de Yuki Onodera donnent une réalité au terme surréaliste de dépaysement et à l'apparition d'images impossibles. Prestidigitation, magie, illusion, tromperie... ces techniques ne sont pas réalisées par les moyens de la photographie, mais sont les moyens par lesquels la photographie se réalise. Yuki Onodera a besoin de la photographie pour créer une image unique qui n'est ni une photographie "telle que nous la connaissons", ni aucun autre genre d'art existant, et la photographie a besoin de Yuki Onodera pour aller au-delà de la photographie.

Yuki Onodera considère l'appareil photographique comme un jouet pour visionnaire. Installé à la frontière entre celui qui essaie de tromper au moyen de prétextes et d'astuces, et celui qui essaie de résister à la tromperie, l'appareil photographique rend manifeste et tout à la fois anéantit la machinerie de l'illusion. La photographie devient le processus par lequel aussi bien la pesanteur de la matière pigmentaire dans la peinture que le coup de ciseaux du cinéma fondent et entrent en phase liquide, au contraire de la majorité des œuvres de la peinture et du cinéma qui restent axés sur le visual cliff. En ce sens, Yuki Onodera utilise la photographie comme le moyen de forcer un changement de nos attitudes naturelles.

Si le premier sens du mot dépaysement est celui de sentiment de malaise causé par "la délocalisation de son lieu naturel", ou "l'expulsion hors de sa patrie", alors la photographie

selon Yuki Onodera se donne pour mission de suspendre le motif même de la conviction, à savoir le pays, la patrie, le lieu attendu. Dans le travail de Yuki Onodera, la photographie n'est pas témoin d'une d'authenticité transférée, elle porte sur ses épaules, dans son être même, la vérité de la création d'images. Plus précisément, c'est l'absence de naturalité, caractéristique de l'être au monde contemporain, qui se fait photographie. À vrai dire, l'absence de naturalité come trait constitutif de la modernité est apparu avec la photographie, plus précisément avec l'appareil photographique : là où la Wunderkammer (le cabinet de curiosités) était une pièce qui rassemblait des objets curieux et préexistants, la camera obscura est une pièce vide qui ne laisse pénétrer du monde extérieur que la lumière. Les merveilles ne sont plus dans la chambre, la camera obscura est la « merveille ». Les audacieuses et très stimulantes expériences de Yuki Onodera ont directement partie liée avec l'achèvement de l'image, et son approche de la production nous présente la naturalité de l'œuvre comme quelque chose qui ne s'ouvre pas, que le destin de l'image, toujours superposition d'autres images, est de marcher seule, suspendue dans les airs.

*

Regardons la dernière œuvre de Yuki Onodera : Here, No Balloon. Comme l'explique l'artiste dans sa déclaration d'intention, la présence d'un objet peint, "étranger" et fluide, flottant mais en même temps comme surgissant à la surface de l'œuvre, est induite par la lecture ironique d'une montgolfière, aérostat plus léger que l'air, devenue sculpture, masse pesante de bronze, projetée entre le ciel et les personnages. Ici, "étranger" signifie que la matière pigmentaire est étrangère à la photographie, hors de sa catégorie. Dans la mesure où cette représentation liquéfiée prend la place de la masse de bronze solide, Yuki Onodera met la photographie en avant pour questionner les fondements de nos convictions concernant la peinture et la sculpture.



Solo Show "Here, No Balloon" at Ricoh Art Gallery, Tokyo, 2022.

C'est à partir des photos aériennes de Nadar, qui s'est très tôt enthousiasmé pour les possibilités de photographies de la surface du sol sans ligne d'horizon qu'apportait la prise de vue depuis un aérostat, en passant par C. Monet et les peintres parisiens, puis la Statue de la Liberté en fer forgé lorgnant sur New York, que l'on peut suivre pas à pas, dans l'histoire des images, l'émergence du flatbed et du all-over. Depuis, on sait que les montgolfières sont devenues satellites d'observation, élargissant beaucoup plus le champ de leurs applications militaires qu'artistiques. Mais ce qui nous importe véritablement, c'est le fait que le titre de l'exposition Here, No Balloon, ainsi que l'épisode suspensif entre terre et ciel auquel il fait référence, explicite un point de vue théorique formel qui fait de l'art un outil de pénétration des couches de phénomènes visuels empilés horizontalement entre l'œuvre et le regard du spectateur. Dans sa nouvelle œuvre, Yuki Onodera réinterprète la dichotomie attachée à des phénomènes de physique générale comme pesanteur et envol, phase solide et phase liquide des métaux, mais aussi le grincement que provoque en nous l'envoi d'une œuvre d'art en bronze à la fonderie pour être réutilisée par l'industrie de l'armement en temps de guerre. Ainsi c'est le rapport de la lutte triangulaire de la photographie, de la peinture et de la sculpture qu'Onodera nous invite à observer d'un autre angle.

Pour résoudre de telles dichotomies appartenant au domaine formel de la théorie de l'image il fallait faire intervenir le mélange des genres, conventionnellement intenable, de l'émulsion photosensible et de la peinture dans une nouvelle dimension de l'unité esthétique. Les propriétés physico-chimiques des émulsions photosensibles ont permis d'obtenir un plan d'image global dès leur invention, c'est-à-dire avant que la peinture moderne ne se mette elle-même en quête du all-over. Le corps étranger de tonalité "jaune peinture" qui adhère à la couche d'émulsion globale suggère l'absence du ballon de bronze fondu, mais exprime aussi la présence de la peinture elle-même en tant que corps étranger à la photographie. La masse de peinture (non pas au sens artistique du dictionnaire, mais comme une épaisseur colorée, que nous percevons visuellement comme de la peinture), signale la mise en œuvre renouvelée de la matérialité de la peinture introduite dans la photographie, extérieure à la prise de vue qui, elle, a eu lieu comme un incident dans le huis clos de la chambre. Comme les photogrammes qui recouvraient les visages et évoquaient des bulles de dialogues (de bande dessinée) dans Eleventh Finger, une précédente série de Yuki Onodera, la présence singulière de cette masse de couleur comme sortie du tube est une représentation de la tentative de "prendre (de vue)" dans l'appareil photographique un événement qui était en fait absent. C'est comme si quelque chose, "autre" à la photographie, s'était soudain immiscé dans l'appareil photo (dans ma chambre = dans mon monde privé).



"Eleventh Finger" No.10, photogram & photography, gelatin silver print 86 x 74cm, 2010.

Historiquement, la photographie était considérée comme une intruse dans la peinture, jusqu'à ce que Gerhard Richter, à l'inverse, redéfinisse la peinture comme une intruse dans la photographie pour placer les deux sur un pied d'égalité. Cependant, au-delà de l'opposition mise en lumière par Richter entre la couche d'émulsion lisse de la photographie et la masse pesante des pigments de la peinture, Yuki Onodera a commencé par poser une toile, et c'est sur cette toile qu'elle colle le support photographique, avant d'y surajouter une masse de couleur semblable à de la peinture, c'est-à-dire épaisse, tridimensionnelle. Les images photographiques sont alors prises en sandwich entre deux objets qui appartiennent à la peinture. L'œuvre prend sa forme bidimensionnelle définitive par la création d'un effet tridimensionnel provenant de cette matérialité de la peinture, de nature tactile, qui semble flotter hors du mur, comme envieuse de la photographie et de son dispositif de cartographie parfaite de réduction de trois à deux dimensions, envie qu'elle garde de n'être capable pour sa part que d'une pseudo-bidimensionnalité. Ce qui nous est montré ici par l'intrusion de la masse jaune tridimensionnelle, apportant aux amateurs de photographie et aux amateurs de peinture une égale évaluation, c'est que la perspective mécanique et parfaite du paysage urbain réalisée par l'appareil photographique, que la surface plane parfaite de la photographie, n'est en fait qu'une illusion. C'est un truisme de rappeler que le paysage de rue avant d'être photographié est un espace tridimensionnel, et ne devient bidimensionnel que par la photographie.



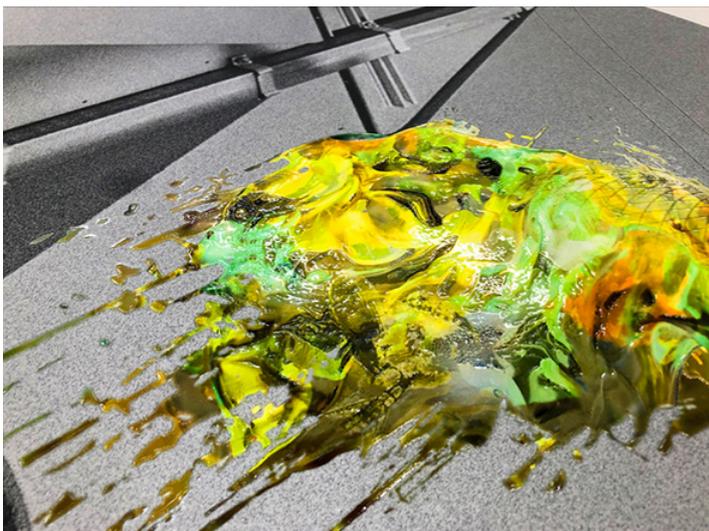
"Here, No Balloon, no.1", 2.5D(StareReap)Print on gelatin-silver print, collage on canvas, 207 x 152cm, 2022.

Ce qui existe n'est pas ici, quelque chose qui est ici n'existe pas, la dichotomie entre surface matérielle et surface imagielle apparaît magiquement dans l'œuvre. L'illusion photographique est ramenée à la réalité du plan bidimensionnel par la matérialité de la peinture qui adhère à la surface de l'émulsion. Pour Yuki Onodera, l'illusion est l'un des moyens par lesquels la photographie se réalise. Dans *Here, No Balloon*, l'illusion devient outil critique permettant d'exposer l'ambiguïté de l'illusion picturale dans son sens le plus large. L'introduction de l'illusion que la photographie exige pour Yuki Onodera se transforme en moyen d'exposer le pictural, y compris non-photographique. Ici, prestidigitation, magie, illusionnisme et tromperie sont autant de paraphrases du protocole surréaliste de Yuki Onodera, et *Here, No Balloon* nous révèle que ce même protocole était de fait sous-jacent dans n'importe quelle peinture.

Jusqu'à présent, le spectateur acceptait tacitement le rationalisme optique de l'appareil photographique, autrement dit de la chambre noire, comme il acceptait l'irrationnel de la peinture. Pour le dire autrement, contrairement à la photographie, qui se produit sur la scène de l'appareil photographique pour apparaître, la peinture, qui ne dispose pas de dispositif préalable à l'épiphanie de l'image, éblouit d'emblée le spectateur qui cherche le truc derrière sa sorcellerie. Cet éblouissement est le sens de *Here, No Balloon*. Cette représentation de l'éblouissement est l'essence des formes fluides et jaunes de *Here, No Balloon*, comme une glose des couleurs élémentaires de Gerhard Richter.

*

Cette fois, il devient clair que le protocole de Yuki Onodera réside dans l'activation de la différence entre la photographie et les autres types de production imagielles. L'axe du travail de Yuki Onodera reste la photographie, cela va sans dire, mais il n'est pas confiné à l'intérieur des limites de la photographie, c'est aussi une façon d'exposer avec provocation les différences entre la photographie et les autres images en général. Depuis sa naissance, la photographie n'a cessé d'affadir les couleurs de la réalité pour les transformer en noir et blanc, tout en entraînant le spectateur naïf dans une illusion tridimensionnelle. Même lorsque les recherches des physiciens et des chimistes ont finalement donné naissance à la photographie couleur, cette croyance reste inchangée. La photographie, surface plane et rectangulaire, continuera à jamais à faire illusion pour ceux qui restent immergés dans le cadre.



Detail of "Here, No Balloon, No.1" 2022.

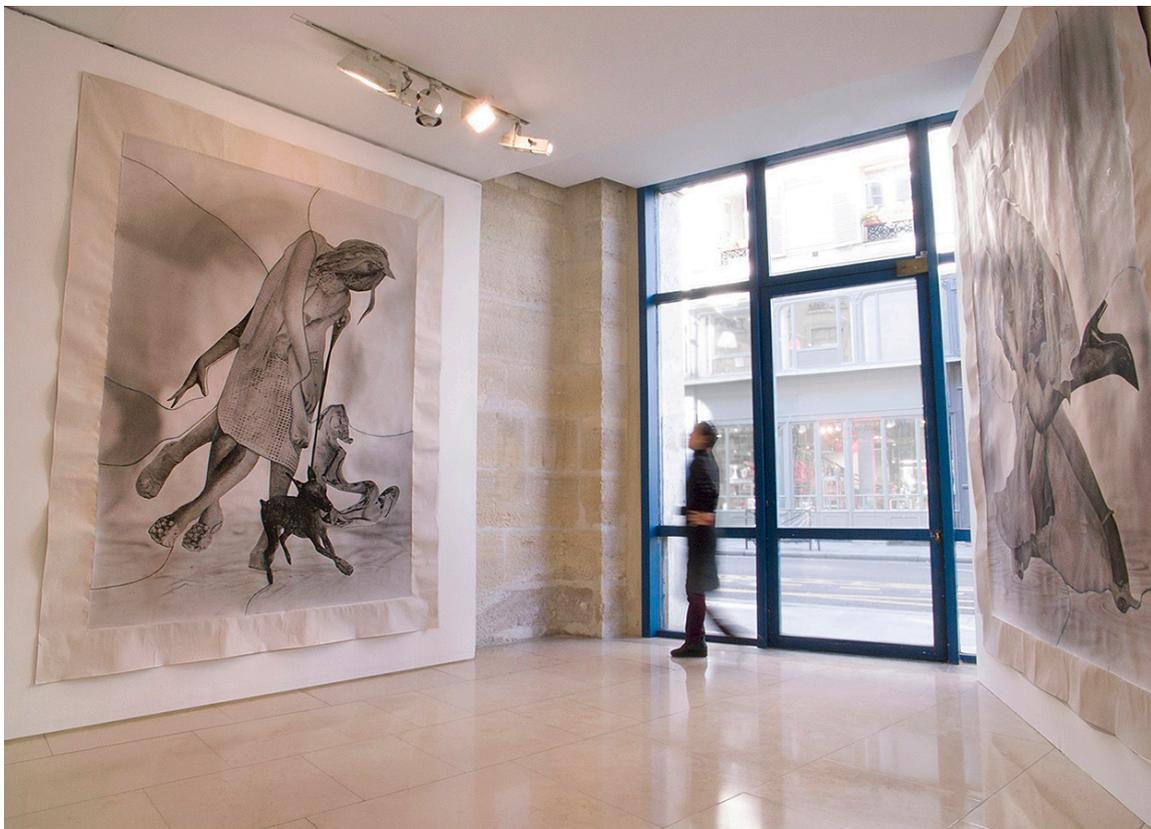
De nouvelles possibilités sont ici radicalement ouvertes à la photographie avec la volonté de briser cette illusion, par le déclenchement d'une double collision : collision de l'émulsion photosensible et de la peinture, et celle du noir et blanc et de la couleur. Alors que la photographie, malgré les efforts de Gerhard Richter, est restée dans son ancienne position de subordination à la peinture, et sans aller jusqu'à analyser la toute nouvelle œuvre de Yuki Onodera, *Darkside of the Moon*, présentée dans le sud de la France juste avant cette exposition, et qui semble procéder à un recouvrement complet de la peinture par la photographie, la photographie devient légitime à exposer la nature frauduleuse de la peinture. Elle renverse ainsi son rapport de subordination en donnant la pleine mesure de sa subversivité.

Cette subversivité résonne sans effort avec la fusion sans couture des récents collages de papier photographique découpé aux ciseaux de Muybridge's *Twist* et le contraste radical entre tirages photographiques et photogrammes dans *Eleventh Finger*. Il est également important de mentionner la taille énorme de ces œuvres récentes. En effet, les explorations de l'artiste ne se limitent pas à la photographie en tant que genre artistique, mais, persistant dans la photographie comme médium principal, elles remettent constamment en question les images en général, peintures, gravures, films et l'internet, ainsi que le monde des images lui-même. Attitude en phase avec celle de Thomas Ruff et Andreas Gursky, qui poursuivent une tentative de transcender la peinture avec des photographies de format géant.



Detail of "Darkside of the Moon", No.3, gelatin silver print, drip painting, collage of canvas, triptych, 130 x 390cm, 2021

La manière dont Yuki Onodera traite les tabous de la photographie et les tabous de la peinture dans la photographie explicite le défi de l'artiste de dépasser la photographie tout en demeurant dans la photographie. Pour parler du dernier travail d'Onodera, ce n'est pas à Eugène Atget ou Ansel Adams que l'on se référera avec le plus de pertinence, mais plutôt à des prolongements de la photographie opérés par Gerhard Richter, Thomas Ruff ou Andreas Gursky, le point de contact avec Yuki Onodera étant la recherche d'une méta-peinture, au-delà de l'image conventionnelle, photographique ou non.



"Muybridge's Twist", Solo Show at Maison Européenne de la Photographie, Paris, 2015

Si la photographie argentique a rarement dépassé le cadre de la photographie, nous savons que la technologie d'impression à jet d'encre actuelle va bien au-delà du domaine de la photographie, travaillant en tandem avec les imprimantes 3D pour produire des structures précises, massives, robustes. La nouvelle technologie numérique utilisée pour cette série par Yuki Onodera n'est pas soit bidimensionnelle soit tridimensionnelle, soit une peinture soit une sculpture, soit une photographie à couche d'émulsion lisse soit une peinture d'où la matérialité de la peinture ne peuvent être éliminées, mais un pont entre chaque terme de ces dichotomies, et un point où le bruit visuel résonne harmonieusement avec les irrégularités physiques. Avec *Here, No Balloon*, les spectateurs, tout en ressentant toujours un agréable vertige, sont immergés dans un monde visuel en 2,5 dimensions, différent de celui des peintures étendues dans l'espace tridimensionnel des objets spécifiques, abandonnant la surface plane.

La nouvelle technologie numérique implémentée par Yuki Onodera crée un domaine de dimension intermédiaire, entre deux et trois, par superpositions de couches d'une finesse microscopique. En appliquant par collage sa nouvelle œuvre sur un support de toile à canevas, qui de par sa nature-même déforme la bi-dimensionnalité absolue de la photographie sur la tridimensionnalité de la toile non tendue, puis en sur-imprimant des couches en épaisseur par mimétisme des coups de pinceaux de la peinture à l'huile, en élaborant un arrière-plan, un plan intermédiaire et un premier plan, elle affronte de face l'onde de choc de la bi-dimensionnalité de la photographie. Évidemment, s'il s'agissait de reproduire la matérialité de la peinture, il aurait été plus immédiat d'appliquer de la vraie peinture à l'huile, plutôt qu'une technologie numérique. L'enjeu n'est donc pas de simuler la cinétique

fluide de la peinture par apposition d'une masse colorée dans les tons prédominants de jaune qui reproduirait une masse en fusion. Bien au contraire, la masse colorée constituée de couches d'encre précises et détaillées de l'ordre du micromètre, dépasse le travail du peintre et vient chevaucher le domaine de la sculpture en tant que création d'objets tridimensionnels. Il est donc légitime de considérer le travail de Yuki Onodera comme une extension de la photographie englobant également la représentation d'images sculptées. Puisqu'en effet, cette dernière œuvre fait directement, et ce dès sa conception, référence au destin historique de la sculpture fondue. Nous nous trouvons placés à l'intersection, d'une part, de la sculpture métallique fondue comme référence externe, et d'autre part de la représentation numérique, qui présente avec la peinture le point commun d'être acceptée de manière purement visuelle. Comme si nous nous trouvions au milieu d'une intersection sans feux de circulation, à l'instant cauchemardesque où nous prenons soudain conscience que les voitures arrivent de toutes les directions à une vitesse folle. De même ici, se trouvent croisés le destin de la sculpture fondue pour les besoins de l'industrie de l'armement, et celui de l'art en général enrôlé dans la propagande. Le paysage urbain avec ses places vides, flottant dans une vaste mer de gélatine composée de fines particules de sels d'argent à gros grain, semble possédé par la représentation du résidu fondu à haute température de la sculpture en forme de ballon à air chaud, et le noir et blanc, qui rappelle les photographies de la Grande Guerre de la première moitié du XXe siècle, qui estompe et affadit encore et toujours le présent, même des bâtiments existants au XXIe siècle. La présence de l'œuvre est également estompée, ce qui nous fait prendre conscience de notre propre saut dans le temps lorsque nous fixons l'œuvre, suspendant à nouveau notre regard en l'air.

La dernière œuvre de Yuki Onodera montre aussi clairement que la mission de l'artiste n'est pas seulement d'utiliser habilement les dernières technologies, mais aussi d'approfondir de manière critique la technologie elle-même, tant en termes d'histoire de l'art que d'histoire des sciences et techniques. Ainsi, dans *Here, No Balloon*, coexistent la photographie, la peinture et la sculpture, intégrés simultanément en une unique représentation esthétique grâce à une orientation méta-picturale vers la méta-photographie.

Kazuhiro Yamamoto, ancien président de la commission permanente de l'AICA, Association des critiques d'art

Traduit du japonais par Patrick Honoré