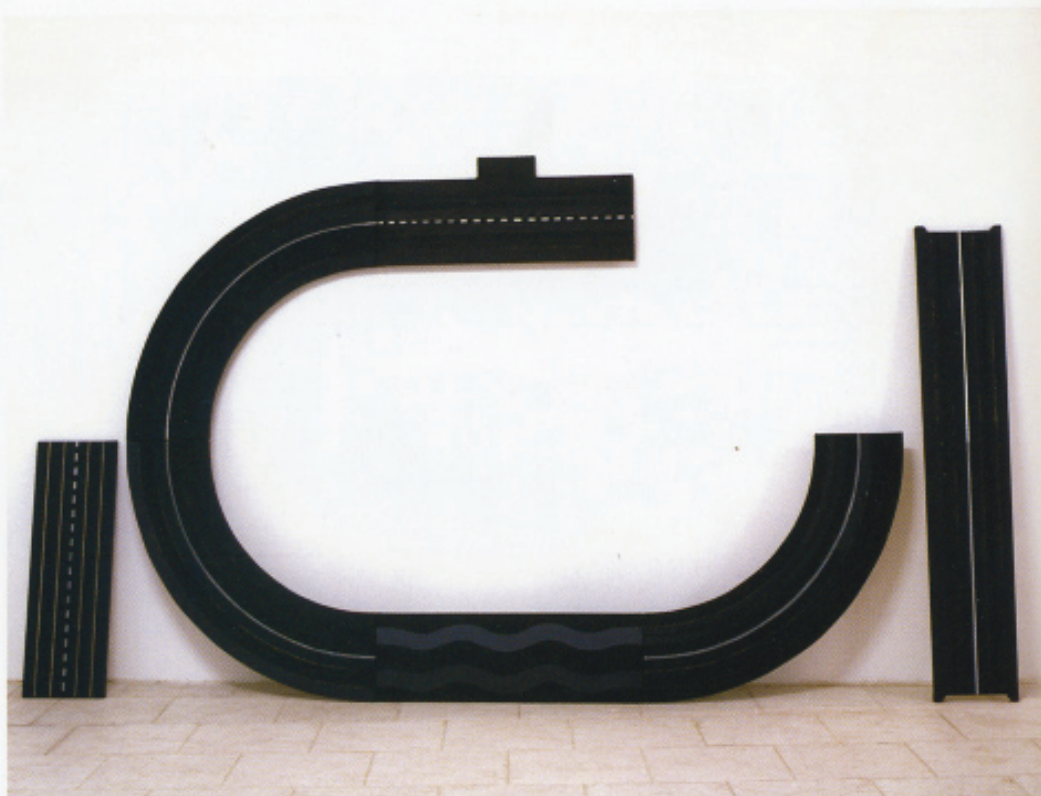


20/27



Blair Thurman, Aurora, 1996, acrylique sur toile sur bois, 270 x 150 cm, courtesy galerie Hubert Bächler, Zurich



Blair Thurman, 8-ish, 1994, acrylique sur bois, 106 x 56 cm, coll. part., courtesy galerie Hubert Bächler, Zurich

Florence Ostende

WHERE DO YOU GO FROM HERE, BABY?

La signalétique délirante de Blair Thurman

Les vieux éléphants se traînent jusque dans les collines pour mourir ; les vieux Américains vont sur l'autoroute et conduisent jusqu'à l'agonie. Hunter S. Thompson¹

VAROOM! VAROOM!

THPHHHHHH!

RAHGHHHH!

BRUMMMMMMMMMMMMMMMMMMM²

S'il avait fallu décrire l'artiste américain Blair Thurman en quelques lettres seulement, ces onomatopées bruyantes et interminables, empruntées à Tom Wolfe, auraient probablement fait l'affaire.

Onomatopée, ponctuation, tout est une question de réglage dans le style. Thurman transpose dans ses œuvres cette même mécanique du réglage en s'inspirant d'une discipline née dans l'Amérique des années 1930, le *tuning*. Un terme qui signifie, à l'origine, régler, accorder, ajuster³ et qui, par extension, désigne l'acte de « muscler » l'apparence ou la performance d'une voiture⁴. Alors, qu'il soit question d'onomatopée ou d'autocollant à flamme, on ne sait jamais si ces accessoires stylistiques dopent réellement la performance (d'une phrase ou d'un moteur) ou s'ils ne sont que purement décoratifs.

De manière plus générale, les œuvres de Thurman côtoient un topos de la culture populaire américaine, l'imaginaire de la route. Et si de nombreuses références des années 1960 et 1970 viennent hanter le portrait de l'artiste, c'est parce que son œuvre dépasse le champ de l'histoire de l'art, qu'il s'inscrit dans une histoire plus largement culturelle, à la croisée du cinéma, de la littérature et du design industriel. Un imaginaire à la fois ludique et technique englobant la signalétique des autoroutes, les circuits de course, les *loopings*, les maquettes *Hot-Wheels*, les accessoires de *tuning* (jantes multi-branches, peintures flammées, néons sous caisse) et, par glissement métaphorique, le paysage des bordures d'autoroute (le désert, les villes fantômes, les néons des stations services et les couleurs ocre des montagnes Rocheuses). L'éventail iconographique qui en découle se déploie à partir de formes abstraites frôlant l'esthétique du minimalisme et de l'op art (formes ovoïdes, boucles, cercles et arcs de cercle, bandes continues et pointillées, lignes droites et spirales) et celle de l'abstraction américaine d'après-guerre (du zip de Barnett Newman aux bandes des *shaped canvas* de Frank Stella).

Dans son texte *The return of the creature*⁵, Steven Parrino compare le travail de Blair Thurman aux libres associations poétiques des écrivains de la Beat Generation. Il décrit sa méthode



Blair Thurman, « The Best Tan in Town! », vue d'exposition, Galerie Hubert Bächler, Zurich, 2007, avec : *Street, Mr Pinkie and the Spiders from Mars, Tan-Tan-Mountainains, They Named a Town after Brown, Vortikan, et Mr Pinkie Gets a Tan*, courtesy galerie Hubert Bächler, Zurich



Blair Thurman, « The Best Tan in Town! », vue d'exposition, Galerie Hubert Bächler, Zurich, 2007, avec : *Gallery Go Round, Silver Server, Silver Service et Exquisite Course*, courtesy galerie Hubert Bächler, Zurich



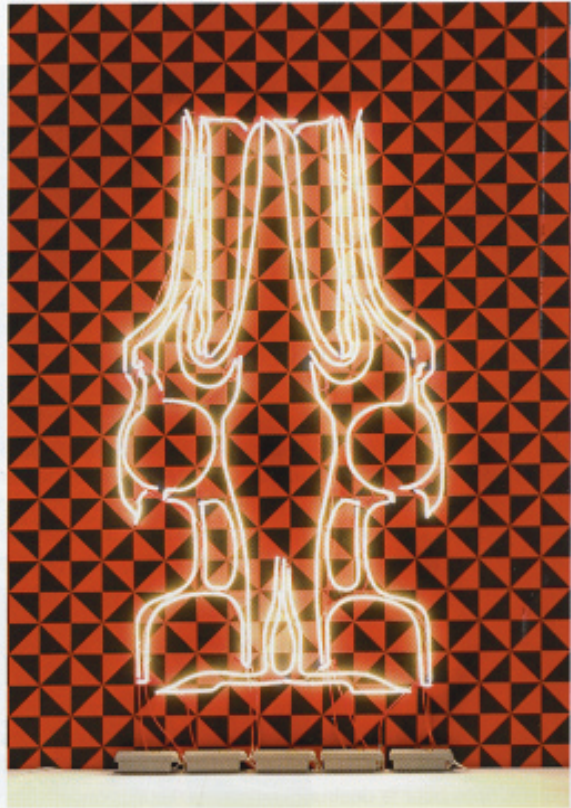
Steven Parrino et Blair Thurman, vue d'exposition, Speedway Gallery, 1992, Boston, courtesy Blair Thurman

de travail proche de « l'observation et de la mémoire plutôt que de la froideur de l'analyse⁶ ». Difficile donc de ne pas penser à la prosodie « bop » de Jack Kerouac, au style « freejazz » d'Allen Ginsberg, et à ce qui sera plus tard le style journalistique « gonzo » d'Hunter S. Thompson. En somme, une évocation de toute une tradition littéraire américaine marquée par l'espace et par la vitesse⁷.

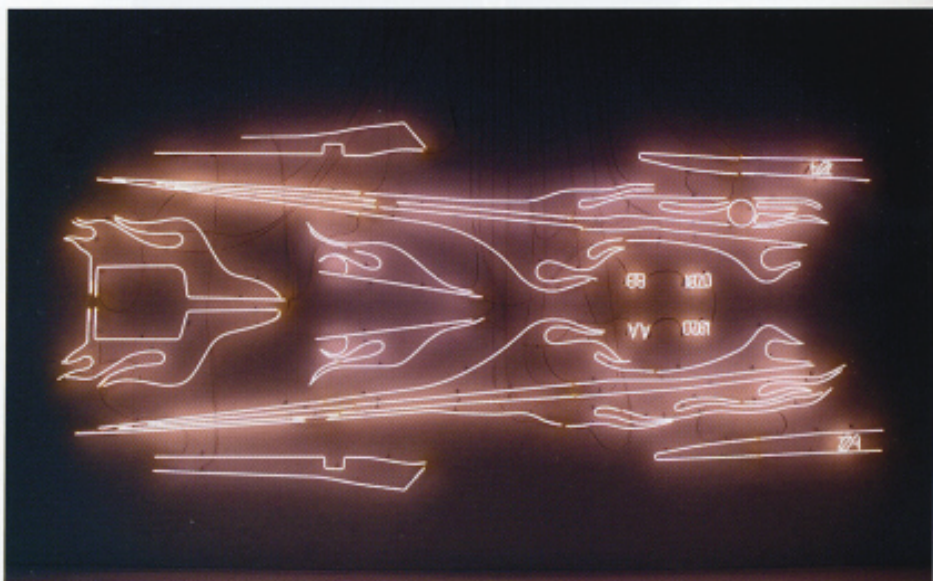
Mais les racines familiales de Thurman (né en 1966) sont résolument plus proches des arts plastiques et l'invitent dès son enfance bostonienne à s'imprégner de l'art contemporain des années 1960⁸. Après des études au Nova Scotia College of Art and Design à Halifax, au Canada, il complète sa formation sur le terrain en assistant l'artiste Nam June Paik. Dix années (1991-2001) durant lesquelles il participe notamment à la construction de nombreuses *video sculptures* ou encore au montage d'expositions dans les musées les plus prestigieux à travers le monde. Dans les années 1980, Thurman pratique la sérigraphie et la lithographie et recherche avec persévérance les fondements théoriques qui pourraient définir sa propre marque d'auteur. C'est une période de transition plutôt difficile pour Thurman, qui ne se reconnaît ni dans la peinture néo-expressionniste ni dans le néoconceptualisme de la fin de la décennie. 1989 : rencontre avec Steven Parrino. Une passion commune lie les deux artistes : un film de Federico Fellini, *Toby Dammit* (1968), inspiré des *Histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe⁹. Le personnage principal fascine les deux artistes. L'acteur Toby Dammit, star du cinéma britannique, se rend à Rome pour accepter un prix, une sublime Dino Ferrari. Une grande fête s'organise et l'acteur, dont la conscience se noie peu à peu dans l'alcool et les drogues, réalise qu'il est déjà mort et qu'il est condamné à l'enfer. L'image de l'artiste solitaire pris entre sa propre mort et les distractions festives de son environnement est, semble-t-il, quasi théâtralisée par l'accrochage de l'exposition qu'ils inaugurent tous les deux en 1992 à la Speedway Gallery de Boston. Si, de son côté, Parrino opte pour la destruction morbide d'un monochrome rouge sang en délogeant la toile du châssis, Thurman donne à celui-ci sa chance au jeu en le réintégrant dans un *looping* multicolore façon montagne russe. *Loop painting* (1991) est une longue série de petits tableaux monochromes fixés les uns à la suite des autres. Cette longue chaîne polychromique dessine une grande boucle dans l'espace. Cette exposition marque un tournant dans l'évolution esthétique de l'artiste : il abandonne le motif matriciel de la grille et des carreaux pour expérimenter la continuité linéaire du flux. Une étape décisive qui annonce le motif du circuit et de la piste, qu'il introduira dans ses œuvres dès 1994.

291

Blair Thurman s'imprègne du « minimalisme pratique » de Steven Parrino, qui se traduit par une capacité d'assimilation, d'intégration de l'objet réel dans les reliques formelles de l'abstraction américaine. Les dessins et tableaux trouvés de Parrino reprennent la forme ovoïde d'une courroie de distribution ou celle, circulaire, d'un galet de moteur de moto. Thurman est ébloui par ce génie de la refonte des formes qui permet d'injecter sur la toile la vitesse infinie du moteur. Les deux artistes partagent non seulement des références culturelles communes, mais ils ont la même volonté de trouver une subjectivité inédite, ce que Thurman appelle « le contenu de la signature¹⁰ ». Cette même forme ovale s'impose à Thurman comme une « coïncidence divine » qui lui permet de relier une affinité formelle avec sa propre histoire. Une histoire nourrie depuis l'enfance d'une passion pour la collection de modèles réduits de voiture de la marque *Hof Wheels*, les courses de voiture, les circuits à assembler et les maquettes¹¹. « Je me suis rendu compte que je pouvais "assembler" les tableaux comme on emboîte les éléments d'un circuit¹². » L'intégration formelle du motif du circuit n'est pas sans rappeler la *Circuit Series* (1980-82) de Frank Stella, dont les reliefs baroques et colorés peints à partir de maquette portent les noms des plus grands circuits de course internationaux¹³. En 1976, Stella peint une BMW (une 3.0 CSL blanche, imprimé du motif de papier millimétré) pour les 24 Heures du Mans¹⁴. Les circuits peints que Thurman expose à New York en 1996



Blair Thurman, *Skeleton (Mr Pinkie 2)*, 2007, néon, transformateurs, 100 x 200 cm, vue de l'exposition - The Freak Show - au Musée d'art contemporain de Lyon, courtesy Triple V, Dijon

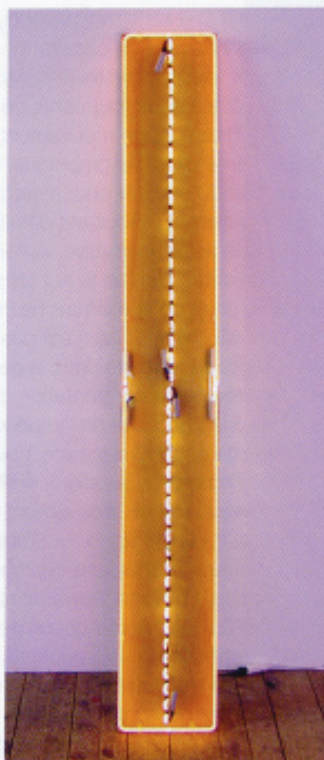


Blair Thurman, *Vanishing Point*, 1999, néon, courtesy Triple V, Dijon, photo Marc Damage

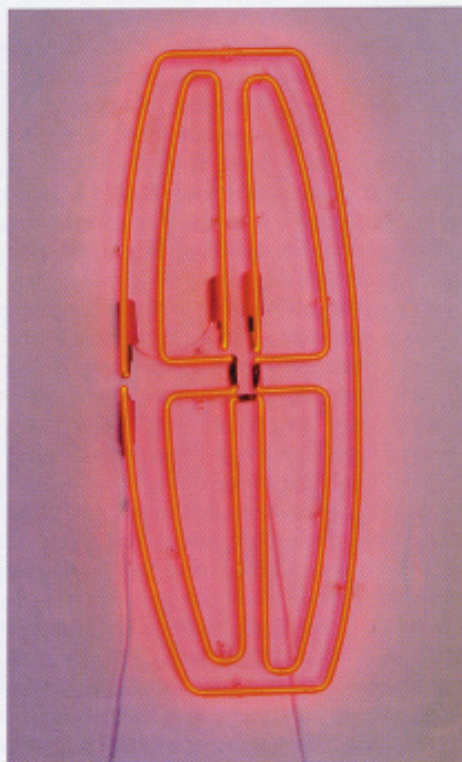
à la galerie Holly Solomon ressemblent tout particulièrement à une série moins connue de Stella, la *Racing Track Series* (1973-75), des sérigraphies inspirées de circuits de courses hippiques, dont les bandes de couleurs alternent textures mates et brillantes. *Aurora* (1996), un circuit incomplet fixé au mur avec sur les côtés deux fragments de route, incarne un mouvement symptomatique de l'œuvre de Blair Thurman, un mouvement qui oscille entre circularité et linéarité. *Greentrack* (1995) explore ce même dilemme graphique, un tuyau (symbole d'une circularité linéaire) peint à l'acrylique descend du plafond pour s'enrouler sur le sol, comme une spirale. Dans *Aurora*, la structure circulaire du circuit est défaillante. Les deux fragments de route posés au sol semblent offrir une autre alternative. *Aurora* explicite cette impossibilité de représenter la route. Carl Andre la convoitait comme le but ultime de la sculpture, elle apparaît et disparaît sans cesse, aucun point de vue jamais ne domine¹⁵. Synonyme de vitesse, elle est le symbole même de la non-visibilité¹⁶. Et ce n'est pas un hasard si ce double mouvement qui oscille entre circularité et linéarité se retrouve dans le genre cinématographique du *road movie*, une dynamique engendrée par la confrontation de l'homme avec l'espace¹⁷. D'une part, la voiture fonce en ligne droite à la conquête de l'espace (façon *Easy Rider*) et de l'autre, le héros déchu s'aperçoit qu'il tourne en rond dans une boucle infernale. Dans *Vanishing Point* (un *road movie* de 1971 de Richard C. Sarafian), le film « s'ouvre par un long panoramique circulaire le long d'une route ordinaire, soit un mouvement (le cercle) qui contredit d'emblée la ligne de macadam, promesse d'un trajet rectiligne¹⁸ ». Thurman réutilisera le titre de ce film pour une de ses œuvres. Dans le film, la structure cyclique et répétitive du récit n'est pas sans rappeler son *Loop painting*. Le héros Kowalski roule à tombeau ouvert au volant d'une Dodge Challenger de 1970. Une course-poursuite rythmée par *Where do you go from here, baby ?*, un morceau qui prophétise la vaine quête existentielle du héros perdu dans le désert américain. Il tourne en rond dans le désert et retombe sur ses propres traces : une perte de la maîtrise de l'espace reflétée par de nombreux plans aériens¹⁹ qui témoignent de la beauté picturale des traces de pneu sur le sable formant des lignes graphiques qui s'entrecroisent : « Vu de haut, un lacet en forme de huit couché confère à sa cavale une manière d'infini²⁰. » La trajectoire de Kowalski commence par la ligne droite, se poursuit par la boucle et s'achève par un crash suicidaire, ultime résolution de ce dilemme formel (et existentiel) si brillamment évoqué dans les œuvres de Thurman. Le protagoniste de *Vanishing Point* incarne la nécessité de ne jamais s'arrêter, d'être dans un mouvement permanent qui dans le film s'apparente à l'acte du souvenir (la course est ponctuée par de nombreux *flashbacks*). Pour saisir l'essence du sujet, le « rappeler » dans sa totalité, il faut s'en éloigner, dévier, tourner autour, en somme conduire, « ne pas arrêter²¹ ». L'expérience de la route, rendue mythique par Tony Smith, fut tout aussi décisive pour Thurman. Profondément marqué par sa conduite dans les routes des Alpes²², celui-ci reconstitue par fragments ces paysages désertiques de bord de route en utilisant des chutes de matériaux qui proviennent de découpes de circuit.

293

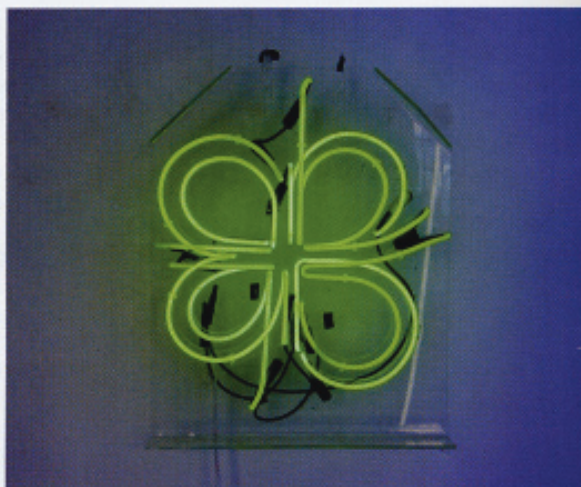
Vanishing Point (1999) de Blair Thurman (une œuvre qui porte le même titre que le film et dont il existe de nombreuses variantes) est une composition ornementale murale en néon. Le titre est trompeur, l'œuvre n'introduit aucun d'effet de perspective²³. Le motif ornemental s'inspire des décalcomanies en forme de flammes prévues pour décorer les deux ailes latérales d'un véhicule (en l'occurrence une Dodge Challenger de 1970). L'image de la flamme²⁴ a disparu, elle est suggérée par la forme du cerne (contours lumineux qui prennent en charge la fonction originelle de la flamme), tout comme la voiture dont la forme est suggérée par la composition. Il ne reste que l'ornement. Toute profondeur est abolie, la surface décorative est glorifiée. *Vanishing Point* combine sur un seul et même plan deux plans de perspective qui correspondent aux deux ailes latérales du véhicule. Et pourtant, les néons établissent un relief. Un relief de motifs décoratifs supposés être bidimensionnels.



Blair Thurman, *The Hitcher*, 2004,
néon sur bois, 200 x 27 x 40 cm,
courtesy galerie Hubert Bächler, Zurich



Blair Thurman, *Mr. Lincoln*, 2004, néon,
88 x 30 x 7 cm, courtesy galerie Hubert Bächler, Zurich



Blair Thurman, *Cloverleaf*, 1997, néon sur plexiglas, 98 x 66 x 12 cm,
courtesy galerie Hubert Bächler, Zurich

Vanishing Point re-décore un objet déjà décoratif en transformant un accessoire de *tuning* qui est lui-même un accessoire. Les accessoires sont omniprésents dans l'œuvre de Thurman (panneau, signalétique, maquette). *Optikon* (2004) est un hybride entre un enjoliveur multibranches et un obturateur d'appareil photographique. La version de *Vanishing Point* exposée au Consortium de Dijon en 1999²⁵ s'accompagne d'un panneau (*Challenger*), semblable aux panneaux des stands d'exposition de *tuning*. L'accessoire en promet un autre : une mise en abyme infinie qui rend l'accessoire indépendant de l'objet auquel il se rattache et nous renvoie à un épisode du roman de Tom Wolfe, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*. Wolfe y considère la mode des *Kustom Cars* (les voitures customisées) comme une véritable forme d'art²⁶. Il visite *Kustom City*, une galerie d'art (qu'il prend à première vue pour un atelier de carrossier) qui expose des voitures customisées. Toute la beauté du lieu réside dans le fait que les plus belles voitures ne serviront jamais, ne toucheront jamais l'asphalte. Ces véhicules seront exposés dans « les salons de *hot-rods* et de *customs* » et, comme les flammes lumineuses de *Vanishing Point*, leur place est sur un mur : « [Ces voitures] sont dotées de gros moteurs chromés, gonflés et très puissants, parce que toute cette vitesse et cette puissance, et toute cette belle mécanique sont extraordinairement chargées de sens et d'émotions pour tous les fanas de voitures customisées. Mais c'est comme avec les tapis de Picasso ou de Miró. On ne marche pas sur des trucs pareils. On les accroche au mur²⁷. »

L'accessoire s'expose lui-même. *Vanishing Point* opère donc un *tuning* du *tuning*. Une manière peut-être aussi de considérer l'histoire de l'art récente comme un *tuning* permanent, une entreprise de réglage ajustant et recyclant depuis les années 1980 (ajout, soustraction, agrandissement, rétrécissement...) les postulats esthétiques existants, des avant-gardes historiques jusqu'aux années 1960.

L'art de Blair Thurman est à l'image du *drift*, sport japonais né dans les années 1980 qui consiste à affronter un virage sans perdre de vitesse. Maintenir la dérive le plus longtemps possible, là où le réglage dérape et où la forme se met à délirer.

1 Hunter S. Thompson, *Las Vegas Parano*, trad. P. Mikriammos, Paris, 10/18, 1991, p. 26.

2 Ces onomatopées ont pour origine le titre d'un célèbre article de Tom Wolfe qui inaugura aux États-Unis la veine du nouveau journalisme : « There goes (VAROOM! VAROOM!) that Kandy Kolored (T-H-P-H-H-H-H-H) tangerine-flake streamline baby (RAHGH-H-H-H) around the bend (BRUMMMMMMMMMMMMMMM) » (1963). Un reportage sur les voitures californiennes qui donnera plus tard son titre au livre *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* (1965).

3 Le verbe « to tune » est à l'origine un terme musical : « to bring into harmony; to adjust for precise functioning, to make more precise, intense, or effective » (Merriam Webster Dictionary).

4 À l'origine, le *tuning* se pratiquait essentiellement sur les moteurs des voitures que l'on surnommait *muscle cars* dans les années 1970.

5 Steven Parrino, *The return of the creature*, texte publié sous forme d'affiche à l'occasion de l'exposition « The Return of the Creature » (Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz, 2003).

6 Traduction de l'auteure (« His method is gaze and memory rather than cold analysis »), *The return of the creature*, op. cit.

7 La poésie américaine est en partie fondée sur le principe de la spatialisée de l'histoire plutôt que sur sa temporalité. Pour le poète Charles Olson, le temps est devenu ESPACE, un mot qu'il écrivait en majuscule. Sa théorie du « vers projectif » prônait l'élan de la composition et inspira d'une certaine manière les écrivains de la Beat Generation qui fondaient leur prose sur les rythmes chaotiques du freejazz. Ginsberg qualifiait le style kerouacien de prose « bop » (« spontaneous bop prosody ») en faisant allusion à la vitesse de la composition. Le premier roman beat date de 1952, *Go* de John Clellon Holmes. Son titre annonce le « Go, man, go! », le cri de guerre de Neal Cassady, le héros du roman de Jack Kerouac, *On the Road*. Un livre écrit en un jet, en à peine trois semaines sur un seul et même rouleau d'une longueur de 100 pieds. Un rouleau qui métaphorise le rythme d'une écriture qui coule (une version modernisée du courant de conscience) et le défilement panoramique du paysage sur la route.

8 Son père est peintre et graphiste et sa mère dirige, dans les années 1960, l'Institute of Contemporary Art de Boston.

9 Pour le projet *Black Noise* hommage à Steven Parrino, Blair Thurman a choisi d'illustrer son comics avec des photographies en noir et blanc du film *Toby Dammit*.

10 Entretien avec l'artiste, juin 2007.

11 En 2002, Blair Thurman organise le happening « Model Shop », à l'occasion duquel il invite ses amis artistes, dont Steven Parrino, à construire des maquettes.

12 Traduction de l'auteure : « I realized that I could "assemble" paintings in the same way as the tracks are circuits from units. » (entretien avec l'artiste, juin 2007).