

De: Alexandra Fau
Objet: P22 & 23 - Voir < Carlos Bunga >
Date: 04 octobre 2005 08:12:07 GMT+02:00
À: **Archistorm #16 - novembre decembre 2005**



Carlos Bunga - photo Luis Asim

CARLOS BUNGA EST NÉ À PORTO (PORTUGAL) EN 1976.

Carlos Bunga s'est enquit de creuser la maison au plus profond. Il s'attache à débusquer l'idée d'architecture, la forme primitive qui sous-tend chacune des réalisations architecturales. Faisant fi des courants artistiques planétaires considérés comme des leurres ou autres simulacres, Carlos Bunga va à l'essentiel. Mais quelle forme peut bien revêtir cette idée de la maison qui fonctionne comme une abstraction bien réelle ? Une structure fragile faite de cartons assemblés dans un équilibre précaire ? Métaphore s'il en est de notre société mutante reproduisant à l'infini ce phénomène ancestral de transformations. Depuis l'origine, l'homme s'ingénue à faire et refaire sa maison à l'infini. A San Sebastian, le visiteur devient le témoin de la destruction de la maison avec tout le pathos qui l'accompagne. La maison détruite n'est plus qu'un résidu, une accumulation de cartons. Des vidéos diffusées en accéléré et des diapositives sont là pour nous convaincre de l'existence visible de ce phénomène latent, qui, à l'échelle de temps humaine, est une abstraction pure.

1. A San Sebastian, votre œuvre, une maison en carton démolie lors d'une performance, est particulièrement intéressante par sa monumentalité et les documents qui témoignent de sa brève histoire. Elle se situe à la frontière des genres entre architecture, dessin, peinture, vidéo, photo. Comment la définiriez-vous ?

Utiliser le terme de « frontière » me semble d'autant plus pertinent qu'il s'agit à la fois d'une frontière des genres et d'une frontière physique, c'est-à-dire les limites, cet entre-deux des choses, où tout se joue. Même s'il est tentant de vouloir de cataloguer les disciplines, la maison de la Manifesta est pensée comme une œuvre globalisante qui utilise aussi bien la surveillance vidéo, que les diapositives, la performance live... J'utilise les meilleurs supports mis à ma disposition pour que le dispositif fonctionne au mieux. Ces documents (vidéo, diapositives...), témoins de l'histoire de la maison, portent en eux la mémoire d'un événement passé mais toujours présent. Par exemple, j'ai choisi de présenter les diapositives sur des tables lumineuses accrochées au mur plutôt qu'une projection pour que le visiteur s'attarde sur chacune des images, ait cette vision de ce qui n'est déjà plus. Les diapos conservent la mémoire de la maison et de ses transformations. Eclairées par les tables lumineuses, ce dispositif s'est révélé être le meilleur pour présenter mon travail. A l'image de la lumière impalpable mais pourtant bien présente, l'architecture se révèle entre abstraction et réalité.

2. Dans l'œuvre de San Sebastian, la vidéo surveillance et la série de diapositives apparaissent comme les témoins de l'œuvre en train de se faire: de son élaboration à sa destruction. Quelle place joue le processus dans l'œuvre ?

Dans toutes mes installations, le processus est primordial. Il présuppose la recherche comme sujet. Dans un monde où tout va trop vite, il me semble important de souligner la fragilité du temps et de la vie. Ces notions bien qu'abstraites, n'en sont pas moins réelles et font parties de notre quotidien. A ce titre, le terrorisme, phénomène abstrait par excellence mais qui existe néanmoins, a accentué cette prise de conscience collective de l'éphémérité des choses.

3. En ayant choisi des monitoring vidéo pour garder en mémoire la destruction de la maison, on a l'impression d'assister à un reportage télévisé, ou au film d'une mort annoncée.

Dans cette société mutante, la surveillance devient omniprésente. Penser à utiliser la vidéo surveillance du lieu d'exposition et inclure ses fichiers dans l'installation me semblait évident. C'était aussi une manière d'aborder l'espace de façon neutre.

De plus, la vidéo est un support qui permet de tout montrer, un peu dans l'esprit du cubisme qui révèle toutes les facettes de l'objet. La vidéo était un bon moyen d'observer la métamorphose de la maison. Car plus que "destruction", je préfère utiliser le terme de mutation ou de métamorphose pour interpréter ces phénomènes. Par exemple, je considère les architectures du passé sur le même niveau, que ce soit une œuvre renaissance ou une architecture art déco. Je les vois moins comme des architectures que comme des témoins du temps qui passe.

Peu importe les formes qu'elles peuvent prendre, ce qui m'intéresse c'est l'ingénuité de l'espace, une sorte d'espace vierge à investir. Je recherche les caractéristiques premières de l'architecture pour parvenir à créer une architecture de base, un condensé d'architecture, une abstraction.

4. Le principe de l'œuvre implique sa destruction sur le modèle des bidonvilles qui, à peine rasés, sont reconstruits un peu plus loin. De la même façon, l'œuvre semble surgir de nulle part. En ce sens peut-on parler d'architecture parasitaire ?

J'aborde l'espace où je vais intervenir comme un lieu « primitif ». J'aime à penser qu'un champignon serait à l'origine d'une contamination de notre « planète encore vierge » ; que notre planète ainsi infectée se serait transformée en virus qui aurait pris la forme de villes. Et les mégapoles actuelles de Hong Kong aux favelas de Sao Paulo seraient comme des hématomes de notre Terre. Lorsque je travaille in-situ, j'ai tendance à regarder les lieux comme des espaces vierges à investir. L'espace peut être comparé à une partition musicale : les notes sont les mêmes mais l'interprétation varie de l'un à l'autre. De la même façon, l'abstraction architecturale est cette architecture de base dont je parle, que chacun interprète à sa manière.

5. Pendant la performance, vous détruisez depuis l'intérieur en commençant par le toit. Le danger ici ne vient pas de la nature mais de l'homme lui-même.

Au Japon, les hommes doivent s'adapter et concevoir leur habitat en fonction des séismes. Cette adaptation est naturelle sinon les choses n'existeraient pas. Mais ce ne sont pas ces multiples variations qui m'intéressent mais davantage l'essence de l'habitat. Cette idée selon laquelle l'homme construit sa propre histoire. Sur le modèle de l'homme qui naît, vit et meurt, les choses qu'il produit et transforme portent aussi en elles ce cycle perpétuel.

6. Actuellement vous réalisez une œuvre in-situ à Amsterdam. En quoi cette œuvre diffère-t-elle de celle présentée à San Sebastian ?

Il s'agit d'un autre développement de ma réflexion sur notre société mutante avec son architecture en devenir. Cette œuvre s'inscrit dans le cadre d'un projet que je développe et nourris depuis 4 ans. J'ai commencé par peindre avant de m'intéresser à l'espace en réalisant de petites maquettes, planes tout d'abord puis tridimensionnelles. Ce travail de prototypes se faisait à partir de photos prises d'architectures en démolition. J'aimais à comparer les lambeaux de papier peint, ces marques du temps passé, à des cicatrices.

A Amsterdam, je me trouve confronté à une situation nouvelle puisque je ne peux définir moi-même l'espace. J'avais commencé à travailler sur la partie des corridors amenant au lieu d'exposition. Mais comme il s'agit d'un espace public, il a fallu obtenir de nombreuses autorisations. Par conséquent, j'ai dû momentanément arrêter mon travail là-bas.

7. Comment définiriez-vous votre travail au regard de celui des architectes ?

Notre société a placé les architectes au rang de

démiurges. A l'inverse de ces architectes qui créent des espaces de toute pièce qui conditionnent nos manières de vivre, les artistes cherchent à s'adapter aux lieux existants, à les « coloniser » jusqu'à les englober et les absorber totalement. Là où l'élaboration architecturale obéit à une série de considérations, de la planification à la conception, ma démarche est tout autre. Je travaille en effet à l'inverse des architectes. Même si je n'ai pas de plan de travail défini, je commence généralement par bâtir la maison et finis par la dessiner. Ce processus témoigne de mes préoccupations pour l'espace et la frustration que pouvait me procurer le dessin au tout début de mes recherches.

8. Et par rapport aux restaurateurs ?

Dans mes œuvres, je désire reproduire l'éphémérité des choses en accélérant consciemment le processus de transformations. Les restaurateurs tentent au contraire de prolonger la temporalité des choses alors que je cherche à donner à voir la fragilité de cette temporalité, ce moment suspendu où tout va s'écrouler. Pour la performance de San Sebastian, j'ai commencé par découper la base de la maison depuis l'intérieur de façon à créer des sortes de fissures. Pendant un temps relativement court, alors que la maison était encore debout, j'ai senti la tension du public qui prenait conscience que la maison pouvait s'écrouler à tout moment.

9. Votre travail s'inscrit ainsi dans les interstices de nos vies nous forçant à regarder frontalement les choses qui existent mais dont nous n'avions pas vraiment conscience ?

Je ne cherche pas à reproduire le réel mais j'essaie de l'interpréter par le biais de la matérialisation. Dans mon œuvre, on ne voit ni la cuisine, ni la chambre... Je m'attache davantage à résumer les choses plutôt qu'à les reproduire plus ou moins fidèlement comme on le ferait pour un Ready made. Ce type de description n'a pas d'utilité puisque la maison en soi appartient à notre conscience collective. Elle nous est familière. On peut même parler de conscience primitive dans la mesure où la maison remonte à l'origine de l'homme. Au-delà de la symbolique qui l'entoure (les notions de protection, de féminité, etc...), la maison est universelle, elle résume à elle seule, nos sociétés.

10. Un critique a défini votre travail d'autobiographique. Mais à vous écouter, il semble que vous embrassiez des sujets universels et que vos préoccupations soient bien plus ambitieuses.

Ce critique faisait référence à ma propre maison aujourd'hui détruite. Mais je ne veux pas trop m'étendre là-dessus car il y a un réel danger à vouloir cataloguer mon travail. Cette approche autobiographique serait trop réductrice.

11. On retrouve de façon récurrente la notion de fragilité dans votre œuvre ; que ce soit les matériaux choisis ou les images vidéos qui sont autant d'instantanés suspendus. En quoi cette notion est-elle si fondamentale ?

Je cherche en effet à matérialiser la fragilité de l'objet un peu à la manière de Rachel Whiteread qui rend visible l'invisible et donne par conséquent matière à une abstraction pure.

12. Contrairement à Gordon Matta Clark qui intervient sur des sites spécifiques, des maisons réelles, vous semblez préférer construire vous-même les maisons, à mi-chemin entre la fiction et la réalité.

Gordon Matta Clark a travaillé sur des sites spécifiques à la fois publics et privés, intervenant généralement sur des maisons à l'abandon vouées à la destruction. Les maisons que je construis ne sont que des simulacres. Le site existe bel et bien mais il devient le lieu d'un phénomène de construction/destruction. Avec le choix du carton comme matériau, le public peut penser qu'il s'agit d'une architecture complètement fautive. Or en le confrontant à l'œuvre elle-même, monumentale en soi, il ne peut plus nier son existence.

13. Cette maison de carton pouvait rester à l'état de projet, sous la forme de maquette architecture d'autant que les matériaux et les techniques utilisées (scotch) sont les mêmes. Pourquoi alors avoir voulu donner à la maison une dimension monumentale ?

Je souhaitais créer une œuvre plus grande pour concevoir un espace qui fonctionne comme un miroir. Là encore, on a une fautive idée de la monumentalité qui nous est en fait très familière. La monumentalité inverse notre relation à l'objet : de dominants, nous sommes dominés, ce qui permet de prendre conscience de notre corps.



Carlos Bunga
photo Luis Asim
Courtesy Galene Elba bentaz

14. Maintenant abordons la construction en elle-même qui se fait de l'extérieur vers l'intérieur avec la réalisation de divisions internes. Pourquoi avoir choisi de réaliser de telles séparations ?

Dans une maison conventionnelle, le fonctionnalisme régit le découpage interne de la maison. Dans mon travail, les séparations correspondent à un espace imaginaire et abstrait. Cependant, les cloisons répondent à une contrainte architecturale puisqu'il était nécessaire de faire reposer le toit sur quelque chose. A l'aide de ces séparations, j'ai aussi beaucoup travaillé sur le confort de l'habitat.

15. N'est-ce pas paradoxal pour une architecture de carton ?

Pas du tout car le carton est un matériau familier qui, en grande dimension, apporte une sensation de confort. Par ailleurs, mon architecture prend en compte la place du corps.

16. Dans un premier temps, votre architecture en carton m'a fait penser aux architectures improvisées des SDF. Y-a-t-il une dimension sociale dans ce travail ? Le carton devient un espace selon ce qu'on en fait. Les pauvres créent à partir de ce matériau un espace, qu'ils s'approprient avant de le détruire. Ce type de processus est similaire à tous les types d'habitats sans exception. A la question de la dimension sociale, je suis tenté de dire que l'œuvre ne se limite pas à cela. La dimension sociale est aussi importante que la notion d'esthétique et de politique. Toutes ces notions forment un tout.

17. Quelle place occupe le hasard dans votre travail ?

Chaque construction est un vrai défi. Je ne sais jamais comment l'entreprendre et puis l'architecture naît peu à peu. Le hasard rentre dans le processus créatif. Par exemple, dans la maison réalisée à San Sebastian, le manque de carton a formé des ouvertures à certains endroits. Par conséquent, je ne pourrai pas refaire la même chose. Je suis très surpris de la forme que l'œuvre prend. A San Sebastian, cette surprise étant d'autant plus forte que j'avais détruit la maison de puis l'intérieur. Je n'ai donc vu le résultat présenté au public qu'à la fin. Mes maisons sont le résultat que tout peut arriver comme le décrit si bien Walter Benjamin dans « Ici et maintenant » qui traduit à la fois la part de hasard, de rationalité, d'improvisation, d'adaptation, de délire, etc., dans la création.

18. Dans votre travail, la notion de destruction intrinsèque à l'œuvre fait-elle référence à l'idée selon laquelle les choses s'inventent en se détruisant ?

Après avoir détruit la maison de San Sebastian, j'ai eu l'impression de perdre quelque chose. L'espace était devenu comme un prolongement de moi-même. Mais ce sentiment de perte était positif dans la mesure où ça allait donner naissance à quelque chose d'autre, dans une ultime transformation. De la même manière, les destructions de la seconde guerre mondiale ont donné naissance à d'énormes villes comme si émanait une force incroyable pour reconstruire.

19. Que va devenir l'œuvre à la fermeture de la Biennale ?

Elle va probablement aller à la poubelle.

Alexandra Fau