

...excepté peut-être l'implosion suspendue d'une supernova

Victor Mazière

« *Systase* : S. f. (Lexicographie médicale) Ce terme est grec, et veut dire en général amas d'humeurs ; mais Hippocrate s'en sert quelquefois pour exprimer une espèce de contraction douloureuse du corps, causée par quelque sensation désagréable. (Louis de Jaucourt, *Encyclopédie de Diderot et D'Alembert*, 1765) »

« *Sénèque le Père dit (Controverses, x, 5) que lorsque Philippe vendit les Olynthiens comme prisonnier de guerre, Parrhasios d'Ephèse, peintre athénien, acheta l'un d'eux qui était un vieillard, le fit mettre à la torture afin que sur son modèle (ad exemplar) il pût peindre un Prométhée cloué que les citoyens d'Athènes lui avaient commandé pour le temple d'Athéna (...). On mit le vieil homme à la torture (...). D'un côté Parrhasios prépara ses poudres, ses couleurs et ses liants, de l'autre le bourreau prépara ses feux, ses fouets, ses chevalets (...). Le vieillard commença à mourir. D'une voix faible, le vieil homme d'Olynthe dit au peintre d'Athènes :*

-Parrhasi, morior (Parrhasios, je meurs).

-Sic tene (Reste comme cela).

Toute peinture est cet instant. (Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi* pp. 47-49)

Parrhasios ne fut pas que l'inventeur de la pornographie. Il inventa la ligne extrême. (Ibid., p 57) »

Le travail d'Andrés Ramirez s'inscrirait dans cet intervalle : celui d'une (sy)

stase des formes, compressant le nerf de la représentation dans une agonie éternellement suspendue. Comme un feu nucléaire se dévorant lui-même.

S'il existait quelque chose comme une théorie quantique de l'art, nul doute que les expérimentations d'Andrés Ramirez opéreraient dans des zones de superdensité, des territoires sauvages de l'image comparables aux cases vides de la table périodique des éléments ; c'est là où, dans sa cartographie, la physique situe ses « dragons »⁽¹⁾ : les *transuraniens*, ces éléments aux noyaux si lourds qu'ils ne peuvent subsister que dans un hypothétique « îlot de stabilité »⁽²⁾. Comme si une loi naturelle gardait tout état paroxystique de sa propre brûlure, le contraignant à adopter un autre régime du feu.

La stratégie à laquelle a recours Andrés Ramirez, pour défier cette loi naturelle de toute entropie, fait d'ailleurs étrangement écho à la fabrication artificielle des éléments superlourds ; car il s'agit bien ici de réorganiser l'arrangement particulière de la représentation, de la segmenter en unités sensorielles modulables, qui ne font plus figures en tant que telles, mais révèlent pourtant ce *quelque chose* ordinairement invisible, ce « signal » ténu qui donne sa cohésion à la trame des images.

Fait d'impulsions inframinces, poussées à leur intensité maximale, ce brouillard spectral de la représentation opérerait alors une sorte de renversement ontologique ; dans le point d'orgue qui en maintiendrait l'état métastable, la présence y apparaîtrait comme une figure paradoxale de la mort, du basculement dans la fixité de la forme définie ; alors que l'*autre mort*, la mort in(dé)finiment absente d'elle-même, la mort dynamique, s'irréaliserait et s'excepterait d'elle-même, dans l'extase d'une fission entretenue sans fin : ne serait-elle pas, en définitive, l'exaltation pure de la flamme à laquelle toute vie aspire ? N'arrivant jamais et pourtant pleinement là, pleinement le là, l'ab-

solument présent de toute présence à-venir : c'est peut-être cette puls(at)ion de mort, (dé)jouant la structure formelle d'un système en un dernier coup de dés, qu'Andrés Ramirez met en scène et expose au regard comme un refoulé, toxique, vibrant derrière l'opacité du réel, dans une fréquence si haute qu'elle ne peut être entendue. On la devine saignant dans l'hyper-rouge de *Martyr Chrome*, ou à travers les ligatures qui ne relient plus rien de *Too Keep the darkness sealed within*. Créant des archipels de textures dont les chemins ne mènent nulle part, comme perdus dans des océans de mercure.

Car ce n'est au fond pas la réalité visible qui nous tient ensemble, puisqu'elle se laisse si facilement transpercer, mais son autre, ce milieu invisible, qui porte le temps, l'espace, et les empreintes : ne l'avons-nous pas toujours su, bien avant le moment historique de l'ingénierie et de la manipulation des fantômes, lorsque survinrent, sur les déjà-ruines du monde industriel, la photographie, le cinéma et la psychanalyse ?

De ces trois fabriques de la spectralité, le processus créatif d'Andrés Ramirez retient d'ailleurs la stratégie de prélèvement et d'amplification du détail, levant le voile des faux-semblants de la narration pour atteindre le cœur du travail de deuil ; et du deuil que produit tout travail : car si la forme est toujours-déjà déchirure, séparation d'un fond qui la fait exister comme telle en la distinguant de celui-ci, il n'y a pour autant jamais de « solution de continuité »⁽³⁾ qui ne laisse une part morte derrière elle, un éclat, un reste. Ne pourrions-nous pas alors imaginer que subsiste, dans tout mécanisme de différenciation, les traces d'une opération demeurant comme « signal », comme déjointement imperceptible, empruntant différentes formes pour survivre ? C'est peut-être en définitive l'amplification de ce signal qui intéresse Andrés Ramirez, la

transcription plastique de sa virtualité conceptuelle : au modèle classique de l'opposition entre la forme et le fond, se substituerait ainsi un feuilletage de *formes-souches* (comme il y a des cellules souches), pouvant se développer dans tout type de structure.

Surgirait alors, de cette métaphysique des états modifiés de la matière, un cri silencieux, comprimé sous la surface, comme une contusion, dont ni le sang ni le sens ne pourraient s'échapper vers une forme et un dehors. Peut-être parce que cette blessure serait elle-même le Dehors de tout dedans, l'extime de tout intime.

Car ces formes-souches sont comme la mémoire d'un inconscient technologique, les archi-traces et les axes de pivotement autour desquels s'articule la déconstruction que porte germinativement en elle toute construction, depuis l'assemblage des matériaux jusqu'à la gouvernance des énergies : et c'est paradoxalement à partir de sa spectralité, qu'une organicité de la technique a pu se déployer, du fait même que toute construction, étant une interaction de phénomènes invisibles, produit un feedback, un larsen incontrôlables. Pour reprendre les termes de Jean-Luc Nancy, « le paradigme constructif se dépasse lui-même, il se surconstruit en tendant vers l'autonomie organique »⁽⁴⁾, se retournant ainsi en ce qu'il nomme une « struction ».

Un des effets de la struction, dans sa relation aux formes-souches, est d'opérer un renversement du modèle de temps linéaire, puisqu'à celui-ci, se substitue la diachronie : s'il n'y a, en effet, pas de construction première ou finale, c'est à une « création continue », un travail des courants invisibles, de sans cesse relancer les embranchements et les bourgeonnements des mondes possibles. Le tournoiement « structionnant » des formes-souches n'ouvrirait donc pas

sur un passé et un futur distincts, mais sur un présent qui ne serait pour autant jamais accompli en présence : là où certains travaux d'Andrés Ramirez font encore peinture, ce n'est pas dans un dialogue avec la narrativité classique ou l'abstraction moderne en tant que telles, mais dans le prolongement d'une intensité vibratoire des formes et des couleurs que les courants sous-marins de l'histoire de l'art portent jusqu'à nous, comme les dernières (ou les premières) empreintes d'un signal, traversant les formes, atemporellement, électriquement. Et ce sont ces mêmes forces souterraines qui courent dans le réseau veineux ou neuronal des écrans brisés et des sérigraphies sur verre ou Plexiglas. La matière et le geste pictural ne sont plus ici que les vecteurs organiques d'une onde de choc se propageant dans l'océan des formes à venir.

Il n'est donc pas étonnant, à ce propos, qu'Andrés Ramirez supprime tout fond, toute distinction entre le motif et son inscription dans un champ pictural, comme pour circonscrire la représentation à sa pure scène de crime, où se (re)joue sans cesse la mise à mort de la réalité, et son devenir-autre : cette stratégie, si elle était déjà présente dans le *Grand Verre* de Duchamp et dans *Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins*⁽⁵⁾, assume ici néanmoins une finalité différente. Le fond en verre de *Glissière* fonctionne comme l'exact opposé du fond pictural, qui est *conceptuellement* transparent, permettant au regardeur d'imaginer le déploiement spatial de l'objet qu'il contient, là où celui de Duchamp est *physiquement* transparent, interdisant toute matrice narrative et tout contexte : à travers ce fond le regardeur voit simplement la continuité de son propre espace, révélant ainsi les mécanismes de la narration picturale, tout en les interdisant. Dans les travaux sur Plexiglas d'Andrés Ramirez, la négation de l'espace atteint un degré de disjonction et de décentrement sémiotiques extrêmes : il ne s'agit plus de révéler un espace au-delà

de l'objet, qui serait notre propre espace, mais plutôt de nous engloutir dans un enchevêtrement de micro-traces d'espace-temps, de formes-souches qui seraient prises elles-mêmes dans un feuilletage de sensations, un réseau d'infra-stimulations devenues à la fois monstrueusement organiques et étrangement immatérielles : comme si les couleurs intensifiés jusqu'à leur affolement chromatique, ou au contraire atténués jusqu'à leur demi-vie, se métamorphosaient en signes flottants, en bruit blanc ; en spécimens de sons, devenus radioactifs, conservés dans le « transparent glacier de leurs vols qui n'ont pas fui »⁽⁶⁾.

L'usage de la transparence et de la technologie comme outils conceptuels rappelle ici, à certains égards, les théories des constructivistes ou du Bauhaus, tout en leur étant, au final diamétralement opposées : là où, pour Taitlin, la technologie et sa transparence étaient des outils au service de la dialectique révolutionnaire et de la fabrication d'un futur idéal, et où, pour Moholy-Nagy, l'objet, sculptural ou architectural, se présentait comme une structure évidée, mentale, ni les architectures ni les objets d'Andrés Ramirez ne servent une quelconque évidence : bien au contraire, ils révèlent, dans leur évidence, une toxicité des lendemains qui ne chantent pas, un retour du refoulé technologique, comme une forme de chamanisme post-industriel. Un *no future* inscrit depuis l'origine, comme la face grise des utopies et des non-lieux de la Raison. Un résidu, une cendre.

Car il ne s'agit jamais dans son travail de montrer un processus de génération clairement accessible à la vue, mais au contraire d'obscurcir à force de stratifier.

Comme si la seule révélation offerte était la sorcellerie des angles, le pouvoir

des désaxements, des sorties de cadres, des déviations de l'Histoire. Dans 63.193 (x), *Elleipsis*, Andrés Ramirez semble ainsi esquisser le temple interrompu d'un monde sans Dieu ni humanité pour le peupler : un espace vide abandonné à l'adoration muette des mirages de sa géométrie angulaire, attendant peut-être que ne poussent les premières formes d'une vie nouvelle, « sauvée de la boue du ciel »⁽⁶⁾ et engendrée par les miasmes du béton et de l'acier, comme la réversion du paradigme architectural vers sa forme ultime et première : non pas l'encadrement d'une présence, mais le parergon⁽⁷⁾ célébrant une pure absence de sens. C'est-à-dire aussi s'ouvrant à tous les à-côtés possibles du sens, à toutes les déviations du sang dans les veinures du temps.

Comme un retour vers le futur originel où la vie est née, l'Eden radioactif.

Le premier lieu. Le premier signal. La première aube de la première forme-monde.

Car le mouvement de l'Histoire ne fut rien en somme, excepté peut-être l'implosion suspendue d'une supernova...

Juillet 2016

(1) « *Hic sunt Dracones* » (« Ici sont les dragons ») était utilisé en cartographie médiévale pour désigner les endroits dangereux et encore inexplorés.

(2) *L'îlot de stabilité* est un ensemble hypothétique de nucléides transuraniens qui présenteraient une période radioactive très supérieure à celle des isotopes voisins. Ce concept est issu du modèle en couches du noyau atomique, dans lequel les nucléons sont vus comme des objets quantiques qui se répartissent dans le noyau en niveaux d'énergie de façon similaire aux électrons dans les atomes : lorsqu'un niveau d'énergie est saturé de nucléons, cela confère une stabilité particulière au noyau. Il existerait ainsi des « nombres magiques » de protons et de neutrons qui assureraient une grande stabilité aux noyaux qui en sont composés ; les noyaux ayant à la fois un « nombre magique » de protons et un « nombre magique » de neutrons sont dits « doublement magiques ».

(3) Le terme solution de continuité signifie la rupture, l'interruption qui se présente dans la continuité de quelque chose de concret ou d'abstrait. Cette expression provient du vocabulaire de la chirurgie : la solution de continuité, par exemple pour une fracture puisqu'il n'y a plus de continuité dans l'os rompu.

(4) Aurélien Barrau, Jean-Luc Nancy, *Dans quels mondes vivons-nous ?*, chapitre « De la struction » p 93.

(5) Sur l'analyse de l'oeuvre de Duchamp, cf Rosalind Krauss, *Passages in modern sculpture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1981, p.83.

(6) Stéphane Mallarmé, « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » in *Poésies*, NRF Gallimard, 1992, p 57.

(7) René Char, « Sade, l'amour enfin sauvé de la boue du ciel » in *Le Marteau sans Maître*, José Corti, 1945, p 40.

(8) Sur le parergon, cf. Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Flammarion, 1978, pp. 21-167.