

EMERGENT

L'ART ABSTRAIT
N'EXISTE PAS



GUIDE DU VISITEUR



A la fin des années 1980, l'artiste canadien Royden Rabinowitch est l'invité du musée Sztuki à Łódź, en Pologne. A un moment donné, le directeur du musée, Ryszard Stanisławski, lâche le terme d' « art abstrait géométrique ». Rabinowitch riposte aussitôt : « Mais M. Stanisławski, l'art abstrait géométrique, ça n'existe pas. » Un silence un peu gêné s'installe. Enfin, le directeur se tourne de nouveau vers l'artiste. « Comment le savez-vous ? », dit-il.

Dans cette exposition collective, nous présentons des œuvres qui se rapportent aux nombreuses abstractions qui dominent nos vies. Or nous croyons en même temps, et en accord avec Rabinowitch, qu'il est impossible de faire une œuvre d'art abstraite.

Et pourquoi donc l' « art abstrait » n'existerait-il pas ?

Une des réponses les plus courantes que l'on donne à la question ci-dessus, est que toute image représente quelque chose. C'est ce que soutient, par exemple, le critique d'art américain Leo Steinberg dans son livre au titre éloquent *The Eye is a Part of The Mind* (1953). Steinberg proteste contre la façon purement formelle et « abstraite » dont son collègue Clement Greenberg analyse les arts visuels, en affirmant que « l'œil est une partie (ou une composante) de l'esprit ». Il entend par là que nous sommes incapables de regarder de manière « purement » formelle : ce que nous voyons, ou ne voyons pas, est toujours, dans une large mesure, déterminé par ce que nous savons ou pensons savoir, par la manière dont nous pensons, ressentons, associons ou interprétons.

Cependant, à supposer que nous suivions la piste suggérée par Steinberg, nous pouvons tout aussi bien faire une autre observation : c'est que toute représentation, que ce soit de quelque chose ou de quelqu'un, échouera toujours à représenter cette chose, ce phénomène ou cette personne dans son intégralité et sa perfection. En effet, la « traduction » de la réalité en une image implique inévitablement des formes de réduction, de schématisation ou de distorsion. Sur cette base, on pourrait dire que toute œuvre d'art effectue une certaine forme d'abstraction.

Le Français Georges Roque, chercheur en sciences de l'art, propose une approche qui nous paraît également digne d'intérêt. Son attitude est conventionnelle et pragmatique, car pour lui, (à peu près) tout ce que les artistes et les critiques ont, à un moment donné, qualifié d'« art abstrait », au sens de « non figuratif », « non représentatif » ou « non objectif », doit aussi être reconnu comme tel, malgré les interprétations très différentes et parfois même opposées du terme. Roque rappelle par ailleurs que depuis la préhistoire, l'homme n'a cessé de créer des images ou des signes que l'on pourrait qualifier d'« abstraits ». La seule chose que nous déplorons dans sa théorie, est l'utilisation systématique du terme « artiste abstrait ». En effet : s'il existe des arguments pour appeler « abstraites » certaines œuvres d'art, nous n'en voyons aucun pour traiter les créateurs de ces œuvres de la même façon.

Quelques corrections à apporter à une histoire canonisée

A partir des années 1930, c'est à New York, sous la houlette du MoMA, que s'écrivent les contributions dominantes à l'historiographie de l'art moderne, ses origines et son développement. D'après ces textes, l'art abstrait moderne a été « inventé » dans les années 1912 et 1913 par le trio Kandinsky-Mondrian-Malevitch. Dans quelle mesure les historiens de l'art de l'époque étaient-ils au courant de l'existence de certaines femmes artistes, parmi lesquelles Georgiana Houghton, Alice Essington Nelson ou Hilma af Klint ? Houghton, par exemple, a créé dès les années 1860 (!) des images dans lesquelles le spectateur reconnaît à peine encore un quelconque élément du monde sensoriel. Ces peintures relèvent du symbolisme. Ce sont bel et bien des représentations au sens où Steinberg entend ce mot, mais elles représentent un monde occulte qui se révélait à ces femmes lors de séances de spiritisme.

Au sein de cette approche américaine de l'art moderne, le susmentionné Clement Greenberg devient rapidement le pape d'une approche purement formelle. Il commence à écrire sur l'art à la fin des années 1930 pour la revue marxiste *Partisan Review*. En bonne logique, l'avant-garde moderniste ne peut que tourner le dos à une société bourgeoise dont elle constate le déclin. L'art doit donc se replier sur lui-même, se retirer loin du monde extérieur, afin de développer un langage artistique essentiel et universel – et ce, à l'instar des mathématiques ou des sciences qui utilisent des analyses et des structures abstraites pour étudier ou modéliser la complexité de la vie moderne.

L'art abstrait agit dans cette perspective comme une sorte de catalyseur, permettant au spectateur de se rapporter aux nombreuses abstractions qui dominent la vie dans une société hautement bureaucratisée. Ainsi, en particulier, l'art visuel doit s'adresser uniquement à l'œil de celui qui regarde.

L'art abstrait n'existe pas

Il faut mentionner un autre aspect, pourtant crucial, qui n'est traité ni par Greenberg ni par Steinberg : c'est que l'œil ne fait pas seulement partie de l'esprit ; l'œil comme l'esprit font partie intégrante du corps. Autrement dit, le monde ou, dans le contexte qui nous occupe, l'œuvre d'art visuel, ne peut jamais, au grand jamais, être expérimenté de manière purement visuelle ou virtuelle. Il s'agit toujours, en première instance, de l'expérience concrète et corporelle d'une chose concrète, dans un espace concret. Une œuvre d'art peut s'inspirer de toutes sortes de mondes possibles, plus ou moins abstraits ou virtuels, et elle peut y faire référence dans un second temps, mais de prime abord et avant tout, elle se présente comme une chose concrète. C'est dans ce sens-là que nous affirmons ici que l'art abstrait n'existe pas.

L'espace de la géométrie est complètement abstrait. Il est homogène (identique en chacun de ses points), isotrope (identique dans toutes les directions) et infini : trois caractéristiques qui ne s'appliquent absolument pas à l'espace de notre expérience quotidienne et concrète.

On ne peut même pas dire que cette dernière ait trois dimensions, écrit Henri Poincaré dans *La science et l'hypothèse* (1902). Mais à partir du moment où nous traçons au crayon une ligne droite qui va d'un point A à un point B, nous quittons l'espace géométrique abstrait pour nous retrouver dans l'existence concrète du graphite sur le papier. Dans ce monde-là, et en contraste frappant avec la version géométrique, la ligne de A à B a une épaisseur concrète.

Bref : ce en quoi cette exposition s'accorde avec Greenberg, c'est dans la prise de conscience que nos vies concrètes et quotidiennes sont gouvernées dans une très large mesure (et *davantage encore* depuis la numérisation et la mondialisation intensifiée du dernier quart de siècle) par de profondes abstractions – celles, par exemple, de l'internet, du commerce mondial, des nanotechnologies ou de la physique quantique. Mais cette exposition prend ses distances, aussi bien de Greenberg que de Steinberg, en affirmant que ni l'œil ni l'esprit ne peuvent être isolés du corps concret de l'expérience quotidienne. Avec ce corps, l'œuvre d'art concrète est située dans un espace concret, et fait partie de celui-ci. De cette condition fondamentale-là, il est impossible de faire abstraction.

L'exposition

Un lieu comme Emergent ne saurait prétendre à l'exhaustivité, sous quelque forme que ce soit – c'est là l'objectif des musées. Pour la sélection des artistes et des œuvres, nous avons essentiellement suivi deux pistes.

D'une part, il s'agit d'œuvres qui se trouvent liées d'une façon ou d'une autre à l'histoire de l'art « abstrait » dans un contexte moderniste – une histoire qui se poursuit depuis plus de cent ans, et qui n'est pas seulement très riche, mais aussi particulièrement mouvementée. D'autre part, il s'agit d'un art qui se rapporte aux abstractions qui ont de plus en plus pris possession de notre globe par le biais de la numérisation. Dans certaines œuvres, les deux pistes se recourent.

Au fur et à mesure que l'exposition prenait forme, nous avons néanmoins compris que le sujet demandait à être richement illustré et que notre approche gagnait à être aussi large que variée. La ville de Furnes nous a offert la possibilité d'utiliser un deuxième emplacement : la grande salle du Pavillon espagnol du 15e-16e siècle qui se trouve sur la Grand-Place, juste en face de la galerie. Et nous avons trouvé un deuxième appui dans l'initiative de Visit Veurne d'organiser son événement artistique annuel Toeren & Loeren autour du thème « *L'art abstrait n'existe pas* ». Nous remercions la ville de Furnes, Visit Veurne et les nombreux artistes participants pour cette belle et fructueuse coopération.

Frank Maes

Kathelijne Adriaensen présente une série de dessins, réalisés au crayon et à l'aquarelle sur du papier quadrillé. Elle les commente comme suit :

« Tout dans la nature est force. Je définis cette énergie universelle comme une force d'attraction, ou mieux encore, de sympathie ; Plotin l'appelait Eros. Même ce qui semble massif, immobile, passif, se transforme en force par la rencontre avec ce qui est fluide, insaisissable, en perpétuel mouvement. Grâce à leur communication, ces deux ordres sont inclus dans le même courant vital et participent au même flux de vie. La tension entre, d'une part, la forme géométrique inébranlable et, de l'autre, les formes organiques dynamiques devient ainsi passion fusionnelle.

C'est un peu comme une rivière de montagne qui se précipite vers le bas, et où le flux de l'eau et la résistance de la roche se comprennent l'un l'autre. Le dur et le fluide tendent à se fondre dans l'unité. C'est une idée que l'on retrouve également dans les sagesses anciennes telles que les Vedas hindous ou le Tao chinois. L'univers tout entier est animé par l'interaction et la jonction entre deux souffles primaires, prajna et upaya, ou encore yin et yang, le féminin et le masculin. »

Il y a quelques années, Emergent a présenté une première exposition individuelle du peintre Franz Anaïs. Celui-ci avait auparavant, sous un autre nom, réalisé des films, mais cherchait un contact plus direct avec la matière. Ces premières peintures étaient toutes caractérisées par la même interaction entre des parties d'apparence linéaire, perspective ou géométrique, et des couches qui avaient été peintes de façon très instinctive et gestuelle. De par leur caractère vif et direct, elles s'inscrivaient pourtant dans l'histoire de la peinture occidentale depuis la Renaissance, dans laquelle le tableau fonctionne comme une fenêtre, donnant sur un monde qui est construit en perspective.

Une interaction similaire, élaborée de façon plutôt complexe et stratifiée, se laisse observer dans le diptyque accroché dans la première salle de la galerie. Dans le Pavillon espagnol, deux toiles confrontent de manière plus directe la partie géométrique et la partie lyrique : une partie est recouverte d'une épaisse couche de peinture noire ; l'autre partie, dans laquelle la bombe aérosol joue un rôle, se présente comme une sorte d'« explosion » alchimique de couleurs. Ça et là dans l'exposition, on trouve également des œuvres plus petites, dans lesquelles le linéaire a été complètement abandonné, au profit d'une expérimentation libre, intense et ingénieuse des techniques et des matériaux les plus divers.

L'architecte Le Corbusier écrit que le regard « de » l'avion est problématique parce qu'il installe une aliénation et une abstraction dans la relation entre le spectateur et le monde. Cependant, soutient-il, « avec son œil d'aigle », l'avion instaure un nouveau type de conscience : « un état de conscience moderne ». C'est ce regard d'aigle que l'on retrouve dans la série d'Amélie Bouvier intitulée *Place It High for More Impact*. Le point de départ de ces ouvrages était une série de photographies aériennes représentant des paysages dont la topographie avait été radicalement modifiée par l'un ou l'autre événement traumatisant (d'origine naturelle ou humaine). Bouvier a réalisé un collage à partir de ces photos, qu'elle a ensuite scanné, en déformant les images. Dans une étape suivante, elle a dessiné sur le résultat imprimé, pour finalement couper l'image en quatre et créer ainsi une visière, qui évoque le largage des bombes. Dans la série *Relative Size* (2018), dessinée à l'encre de Chine, Bouvier a expérimenté une technique particulière de l'imagerie scientifique : le cadrage avec des formes géométriques, pour montrer un plan macro ou microscopique, ou pour mettre en valeur certaines parties intéressantes de l'image. Ce cadrage a un effet suggestif : sur quoi notre attention se trouve-t-elle dirigée, et quelles informations peut-on y trouver ? Quant à la technique du dessin, elle s'inspire de la spectroscopie astronomique, une technique de mesure des longueurs d'onde qui est utilisée pour comprendre la composition des étoiles.

Werner Cuvelier effectue des analyses statistiques, qu'il convertit en graphiques ou en sculptures. Pour d'autres œuvres, c'est la décomposition d'une forme géométrique en une série de permutations qui donne lieu à une sculpture, à une série d'aquarelles ou à une série de panneaux peints.

Voyez le grand dessin de 1976 : dans l'histoire de la culture occidentale, l'artiste a sélectionné un certain nombre de personnalités qu'il a rangées par ordre chronologique et présentées sous forme de carrés disposés dans le sens diagonal ; la couleur de ces carrés indique la discipline pratiquée, et leur taille représente l'ampleur de la production.

L'approche systématique de l'artiste se reflète dans ses nombreux livres. Parmi ceux-ci, l'exposition a choisi de montrer son hommage à Léonard de Pise, surnommé Fibonacci, qui publia en 1202 une suite de nombres dans laquelle chaque nombre est la somme des deux précédents : 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, Ce qui est étonnant, c'est que divers processus de croissance naturelle se déroulent précisément selon cette série progressive. De plus, la division d'un nombre de la série par son successeur donne une proportion qui se rapproche du *nombre d'or*, un rapport que l'on retrouve par exemple dans les coquillages ou dans l'ADN.

On cherchera en vain, chez cet artiste, des spéculations métaphysiques sur l'origine de la proportion « divine ». Ce ne sont pas non plus ces principes d'ordonnement abstraits en eux-mêmes qui le fascinent. Depuis le début de sa vie d'artiste, Cuvelier s'amuse plutôt, tel un apprenti sorcier, à explorer comment ces autolimitations le conduisent à créer des œuvres d'art étranges, fraîches et concrètes.

Depuis la Renaissance, le tableau fonctionne comme une *fenêtre* qui s'ouvre sur un monde représenté ou créé. Au moyen de la perspective linéaire, et en modulant les jeux d'ombre et de lumière, l'artiste confère à l'image une certaine profondeur.

Dieter Daemen supprime pour ainsi dire cette profondeur virtuelle « à un cheveu près » : il place la surface ondulée d'un rideau immédiatement derrière le plan de l'image. On peut reconnaître ici une certaine similitude avec le cubisme analytique, qui cherchait à réduire la palette de couleurs et la profondeur au minimum, afin d'analyser et de déconstruire l'art pictural classique. Des années plus tard, Gerhard Richter peindra un certain nombre de rideaux dans des tons gris. Ici, toute l'attention se portera sur les jeux subtils d'ombre et de lumière, ou sur une tactilité riche et nuancée. Çà et là, cette intimité est brutalement rompue, parce que l'image a été arrachée avec du ruban adhésif.

Daemen, quant à lui, encadre l'image de telle sorte que le rideau, tel une « structure globale », l'occupe tout entière. Le photographe n'élimine pas seulement tout le contexte autour du rideau, mais va jusqu'à supprimer le bord du rideau lui-même : au bout d'un tel geste d'abstraction, l'image demeure orpheline.

On comprend dès lors pourquoi ces photos se laissent si volontiers classer en séries, placer à l'envers ou sur le côté, ou insérer dans un nouveau contexte concret.

Architecte et chercheur en architecture, Frans De Medts (dont le nom d'artiste est *Francesco Fransera*) est devenu en 2006 docteur en Philosophie à l'université de technologie de Delft. Le titre de sa dissertation doctorale était : *Vers une nouvelle méthode de construction à ossature bois : d'une vision du monde à une méthode de construction ; contribution à une façon de construire humano-écologique*. Voici un extrait du résumé de la thèse : « La clé s'avère être un principe minimal (...) (qui) se trouverait à la base aussi bien de la quantification dans la nature, que de la régularité au sens d'une action ou d'un effet minimal qui, à la fin, génère une forme optimale, et (qui) serait responsable de l'énorme biodiversité, c'est-à-dire, en fin de compte, des différences culturelles et dès lors de l'importance d'un logement adapté et spécifique à la région pour les êtres vivants. » Plus loin on lit : « Dans une deuxième partie, sur la base de cette nouvelle vision du monde, une nouvelle méthode de construction pour le bois et les matériaux ligneux est proposée. (...) L'ouverture du nœud de construction (le point essentiel de cette recherche) permet le développement de structures de construction (...) La méthode de construction à ossature bois, qui est par ailleurs brevetée au niveau européen, présente pour principal atout la « simplicité » comme résultat constructif, mais c'est un résultat qui permet de répondre aux exigences les plus complexes et les plus variées. » Bref : dans cette thèse, un principe physique minimal que le chercheur a postulé lui-même, conduit à une vision du monde qui, à son tour, constitue la base d'une nouvelle méthode de construction en bois.

C'était un tollé au Stedelijk Museum d'Amsterdam : *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* de Barnett Newman avait été abîmé une deuxième fois. D'abord, un homme avait attaqué la toile avec un couteau. Ensuite, le restaurateur habituel d'Elsworth Kelley, l'avait « réparée » avec un rouleau à peinture. Or même la *colorfield painting* de Newman présente encore une profondeur virtuelle et picturale. Ses tableaux sont peints à la main et au pinceau, en de nombreuses couches que l'artiste superpose jusqu'à ce que les couleurs aient atteint leur intensité caractéristique et *sublime*. Chez Kelley, cet héroïsme existentiel est radicalement absent. La *Post-Painterly Abstraction* (« abstraction post-picturale ») utilise le ruban adhésif et le rouleau de peinture pour créer des champs de couleurs qu'il s'agit tout simplement de colmater. C'est manifestement dans cette dernière tradition que s'inscrit l'œuvre de Vincent de Roder. Là où, chez Newman, les verticales (« zips ») forment un espace négatif entre les champs de couleur, de Roder pose ses lignes sur les champs, pour les diviser et les rythmer ; la seule stratification de ces surfaces est donc littérale. Ces œuvres ne contiennent aucune profondeur virtuelle ; le seul *espace* de l'œuvre est le lieu concret dans lequel elle sera accrochée, en tant qu'objet littéral. Certaines œuvres, comme des voitures de sport clinquantes, sont réalisées en couches de peinture extrêmement serrées mais fragiles ; d'autres, pareilles à de vieilles armoires, affichent les traces et les taches de notre vie quotidienne : c'est dans le prosaïsme de ce monde-ci qu'elles puisent leur inspiration, leur caractère revêche et leurs imperfections.

Dans le contexte de cette exposition, Kamiel de Waal a reçu *carte blanche* – or le rôle de joker lui va comme un gant. En tant que jeune artiste récemment diplômé, il porte en effet sur les rouages du monde de l'art un regard mi sceptique, mi amusé : il se positionne partiellement comme outsider, et partiellement comme participant. Dans le passé, on l'a vu utiliser des techniques telles que l'impression 3D ou les sculptures gonflables : elles reflétaient sa conviction que la pratique de l'art n'est bien souvent que du bluff. De Waal est le genre d'artiste qui ose danser sur la corde raide entre « quelque chose » et « rien », entre l'image magique et le « soufflé qui retombe ».

Souvent aussi, il combine divers éléments disparates, cherchant, tâtonnant, mettant en jeu toute sa sensibilité, jusqu'à ce que, dans cette constellation de choses, apparaisse une image forte. Les composants peuvent être des objets du quotidien qu'il a glanés çà et là, ou encore une impression 3D ou un morceau de bois sculpté. Mais qu'il s'agisse d'une tombe faite de boîtes en carton, ou d'un totem de bols en plastique, ces constructions établissent toujours un rapport assez direct avec le corps du spectateur.

Un prédécesseur notoire, qui était maître dans l'art de l'évasion, résumait sa propre pratique dans une formule que l'on appliquerait volontiers à Kamiel de Waal : « *Nouveaux trucs, nouvelles combines* ».

Que se passe-t-il lorsque les machines apprennent à identifier des images et des objets ? Dans *AI object recognition, infrathin*, une œuvre de Jerry Galle, un logiciel d'apprentissage automatique, relié à une caméra, décrit des objets imprimés en 3D. Ce genre de reconnaissance des formes consiste principalement en une interférence statistique avec un ensemble de données ; elle ne ressemble que bien peu à la perception humaine. Le système d'apprentissage automatique est alimenté par des données (principalement des images) empruntées au World Wide Web – un endroit où, de nos jours, abondent notamment les mèmes, le non-sens et l'humour. Comme l'« emprunt » est effectué indépendamment de tout contexte, le résultat prête souvent à rire ; mais il arrive aussi qu'il soit agressif ou qu'il véhicule un préjugé.

Les phrases du film *Power&Bytes* ont été en partie réalisées à l'aide d'un algorithme artificiel, auquel était posée à chaque fois la même question : « *What is to be done ?* » Le film raconte une histoire ambiguë, qui met en scène une multitude de « personnalités » cherchant des affinités entre leurs perspectives très divergentes. Galle renvoie ici à une citation du *Manifeste Cyborg* de Donna Haraway : « *But there has also been a growing recognition of another response through coalition – affinity, not identity.* » (« Mais une autre réponse aussi a été progressivement reconnue, celle qui passe par la coalition – l'affinité, pas l'identité. ») Les images font référence à la fausse intimité que nous développons avec les appareils numériques, et au comportement d'autocorrection qui en découle parfois. Les images qui apparaissent derrière les phrases ont été générées par des systèmes de rétroaction.

Dans sa jeunesse, Loek Grootjans admirait Mondrian et les monochromes d'Yves Klein. Mais à l'époque actuelle, comment faire pour saisir l'espace d'une manière aussi radicale et absolue ? Pour y réfléchir, le jeune artiste s'est enfermé pendant un mois dans le silence et l'obscurité, les yeux scotchés. Il constate que, derrière ses paupières closes, ce qu'il voit n'est pas une couleur noire, mais du brun. Et au moment où ses yeux accueillent à nouveau la lumière, c'est un vert délicieux qui se répand sur sa rétine. Il s'achète alors deux grandes provisions de peinture, de couleur respectivement brune et verte.

Quelque temps plus tard, l'artiste s'installe dans un atelier situé dans une ancienne caserne à Breda. Les murs y sont enduits de plâtre blanc ; mais là où un morceau s'est écaillé, apparaît un vert intrigant ; et à un autre endroit transperce du brun. Grootjans fait venir un scientifique, qui effectue des analyses chimiques sur les murs centenaires qui se cachent derrière le plâtre. C'est sur la base de ces analyses qu'il travaillera désormais à des « copies », aussi fidèles que possible, réalisées à la peinture verte ou brune sur toile. Parfois, il ajoute une phrase du philosophe Spinoza ou de l'écrivain Perec, qui émerge ou bien s'estompe sur un fond blanc. Le premier a su atteindre dans ses écrits une clarté et une cohérence prodigieuses. Le second a tenté, via des descriptions et des constructions linguistiques, de saisir en mots l'espace insaisissable de l'expérience quotidienne.

Nathalie Guilmot dessine, simplement, avec du crayon sur du papier. Depuis ses 15 ans, le dessin a toujours occupé une place essentielle et vitale dans sa vie. Ce travail témoigne d'une sensibilité et d'une intensité particulières. Guilmot, qui a reçu une formation en mathématiques, écrit à propos de ses dessins : *« Je cherche une ouverture vers un monde dans lequel les lois de la physique pourraient être envisagées différemment. Un monde où les objets ne seraient que les « formes » d'autres objets, invisibles, et où la seule façon de capter cette façon de voir serait d'entrer dans un autre mode de pensée, ou de se laisser guider par ce que l'on peut appeler « l'intuition ». À travers ma pratique artistique, j'essaie de quitter le monde des apparences et d'entrer dans une autre réalité. »*

Le dessin commence presque toujours à partir d'une représentation fidèle d'un rocher ou d'un minéral – une matière qui est apparemment inerte. Parfois, les figures prennent des formes quelque peu schématiques, certains éléments se trouvant reliés entre eux comme dans certaines imageries scientifiques. Dans d'autres œuvres, le jeu délicat des formes semble balancer entre l'organique et le mécanique.

GRISP : c'est ainsi que s'appellent les monotypes de Pepa Ivanova, c'est-à-dire *Grasping the Invisible Sun Data*, avec pour sous-titre : *Fictional Observation Series*. Un monotype est une sérigraphie unique – tout comme les observations du soleil ne sont jamais les mêmes. A l'instar d'Amélie Bouvier, Pepa Ivanova imite certains aspects de la spectroscopie astronomique, une méthode dans laquelle les scientifiques utilisent la mesure des longueurs d'onde pour déchiffrer de façon détaillée ce qu'ils observent.

Les artistes s'inspirent parfois des méthodes scientifiques, en les interprétant ou en les traduisant vers leurs propres moyens d'expression. Dans cette série d'œuvres, Ivanova inverse les rôles : elle a invité le Dr. Jasmina Magdalenic, de l'Observatoire royal de Belgique, à interpréter ses monotypes. L'astrophysicienne a réussi assez facilement à « reconnaître » dans les œuvres d'art des phénomènes et des structures qui font habituellement l'objet de ses observations scientifiques. A la demande explicite de l'artiste, les marques qui étayaient son interprétation se trouvent inscrites directement sur les tirages : il s'agissait en effet d'une collaboration et (donc) d'une co-création. Ivanova a par ailleurs remarqué que son « sparring-partner » adoptait envers son travail graphique une attitude subjuguée et respectueuse qui ne différait en rien de la sienne propre à l'égard du savoir et des écrits scientifiques de Magdalenic. Ce travail fait partie d'un doctorat en arts qu'Ivanova effectue à la KULeuven/LUCA (Gand), et dans lequel elle étudie l'« autopoïèse » des données d'observation. Le titre de sa thèse est : *An Echo of the Sun*.

En 1894, le météorologue et physicien Charles Wilson a séjourné dans un observatoire situé au sommet de la montagne écossaise Ben Nevis. Le film *The Cloud Chamber* nous fait écouter un témoignage sur un événement singulier qui s'est produit dans cet observatoire. En 1927, Wilson a reçu le prix Nobel de physique pour sa « chambre à nuages », le premier détecteur de particules élémentaires. Dans cette chambre, il a essayé de simuler artificiellement les effets atmosphériques dans les formations nuageuses. En provoquant la condensation des particules élémentaires (chargées ou « ionisées » au moyen de rayonnements radioactifs), il a suscité des traînées de vapeur qui donnaient lieu à de magnifiques images graphiques. Le successeur le plus récent de la chambre à brouillard est le grand collisionneur de hadrons, l'accélérateur de particules du CERN. Comme ici, les expériences sont basées sur des données statistiques, elles ne fournissent pas d'images directes. Mais lorsque l'artiste Elias Heuninck a appris que le capteur interne ressemblait à un appareil photo, il a tenté de convertir ces données en images. C'est elles que nous voyons sur l'écran, où ils constituent des pendants numériques approximatifs pour les photos de Wilson. Dans *The Scenic Route Home*, deux microscopes nous permettent d'observer respectivement un « dollar des sables » (une sorte d'oursin) et un morceau de roche volcanique. Les écouteurs, quant à eux, diffusent une histoire qui, dans l'espace entre l'image et l'objet, passe sans peine d'un vaste paysage à un monde en miniature.

Dans sa pratique artistique, Rebekka Löffler part de ses dessins. Ils font quelque peu penser à des images microscopiques d'entités biologiques. Ils montrent une « écriture », une sorte de « langage » pré-symbolique, intuitif, dans lequel sont recueillies des impressions, des expériences et des émotions très élémentaires.

Les tableaux se construisent plus progressivement, mais par un travail ininterrompu : ils présentent une structure complexe de couches plus ou moins transparentes. Chaque tableau se caractérise par une « structure globale » : des « entités » flottent ou volent dans un « champ » apparemment illimité. Alors que ces éléments eux-mêmes montrent parfois de la profondeur – soit par une perspective linéaire, soit par des « dégradés » très doux d'ombre et de lumière –, les « champs » n'ont pas de profondeur mesurable. Ce que nous voyons est souvent indéfinissable, bien que rappelant par moments l'imagerie dans les sciences et les technologies. Löffler n'utilise que des pincesaux, de la peinture et des toiles, mais ses tableaux sont indéniablement liés à un monde dans lequel des images numériques circulent à une vitesse vertigineuse sur une toile mondiale. C'est précisément dans ce champ de tension, entre le flux incessant et insaisissable des images d'une part, et la propre réalité corporelle concrète de l'artiste d'autre part, que cette œuvre émerge « dialectiquement », comme une sorte de dialogue interne ou d'espace intérieur, comme l'a récemment écrit Martin Germann.

AnneMarie Maes trouve la plupart des matériaux de ses créations dans son jardin, qu'elle a aménagé avec amour et dévouement sur le toit d'un parking au cœur de Bruxelles, et qu'elle continue à cultiver et à entretenir.

Ses *Sensorial Skins*, que l'on retrouve aussi bien dans *Play with Squares* que dans *Table with Skins*, témoignent des capacités sculpturales des matériaux organiques : peaux, membranes, biofilms. Ce sont des surfaces complexes qui excitent nos sens par leur matière, leurs textures, leurs pigments, leurs odeurs. Certains de ces tissus ont été « cultivés » à l'aide de bactéries. D'autres résultent de la transformation de matériaux organiques, de processus qui rappellent un peu l'alchimie mais qui sont bel et bien ancrés dans le travail de recherche sur le terrain et dans la méthodologie scientifique.

Alien Intelligence est une série de photos consacrée à la coopération entre les abeilles, les bactéries et l'environnement urbain. Les photos en noir et blanc révèlent l'architecture complexe de certaines parties disséquées des fleurs et des abeilles. Depuis Darwin, nous savons que les fleurs et les abeilles sont engagées dans une véritable course à l'évolution. L'abeille est un insecte complexe dont les nombreuses facultés sensorielles correspondent parfaitement aux désirs des plantes sensuelles.

L'art de Rosa Menkman utilise les instabilités et les erreurs des logiciels comme base d'un travail audiovisuel. Marcel Broodthaers a écrit : « *Tout objet est victime de sa nature ; même dans un tableau transparent, la couleur cache la toile, et la moulure le cadre.* » En dénonçant le caractère limité de tout médium, dû à son lien avec le(s) matériau(x) qu'il met en œuvre, Broodthaers suggère que le médium est certes capable de révéler quelque chose sur le monde, mais que, dans le même mouvement, il installe un aveuglement. On pourrait nourrir l'illusion que cette limitation ne s'applique pas à nos écrans colossaux sur lesquels les images ont une résolution de millions de pixels. Or Menkman montre que rien n'est plus éloigné de la vérité : « *A resolution is the result of a consolidation of (...) technological materialities. Resolutions involve standards, interfaces and protocols (...) and their pre-designed affordances. The cost of media resolutions is that we have gradually become unaware of the choices and compromises they represent. Resolution studies is a theory about the setting of standards and the studies of compromised, other (speculative) possibilities.* »

(« Une résolution est le résultat d'une consolidation de (...) matérialités technologiques. Les résolutions impliquent des normes, des interfaces et des protocoles (...) et leurs « affordances » ou potentialités préconçues. Le problème avec les résolutions médiatiques est que nous sommes peu à peu devenus inconscients des choix et des compromis qu'elles représentent. L'étude scientifique des résolutions consiste à formuler une théorie sur la façon dont on établit ces normes, et à étudier d'autres possibilités (spéculatives) qui ont été altérées ou écartées par ces compromis. »)

Xilitla est un village mexicain. Dans les années 1940, le poète surréaliste Sir Edward James a commencé ici la construction d'un jardin idyllique et surréaliste : *Las Pozas*. Entre les mains de Menkman, *Xilitla* s'est transformé en un environnement hallucinatoire, poétique et fantasmagorique, qui tient le milieu entre le jeu vidéo et l'art audiovisuel.

Voici environ un an, Wesley Meuris a présenté l'exposition personnelle *Verticality* dans la galerie Annie Gentils. C'était un nouveau chapitre important dans sa carrière, qui a entraîné dans son sillage une publication portant le même titre.

Depuis plusieurs années, Meuris joue un rôle d'artiste-anthropologue, qui observe avec un regard analytique les nombreux moyens, systèmes et objets qui constituent autant de « moules » dont l'homme du début du XXI^e siècle se sert pour entrer en relation avec le monde environnant : pour l'observer, le comprendre, le conquérir, le transformer et le faire connaître à autrui.

Un thème important qui l'a occupé ces dernières années, est la mondialisation de l'activité artistique – comment l'activité artistique, suivant les traces, notamment, des puissances impériales, des religions et des multinationales, a réussi à conquérir le globe. Après ce vaste mouvement horizontal, *Verticality* s'intéresse à l'importance croissante du regard que nous portons à partir de l'espace sur nous-mêmes et sur notre planète, et inversement, du regard que nous portons sur l'espace au moyen d'équipements de haute technologie.

Dans les dessins, les sculptures, les reliefs et les diagrammes, on reconnaît l'« esthétique de la ligne claire » si typique de Meuris ; mais cette esthétique reconnaissable nous confronte aussi à l'extrême abstraction et à la profonde étrangeté des satellites ou des tableaux de distribution.

L'artiste Jean Katambayi Mukendi habite à Lubumbashi au Congo. Fils d'un électricien, il est lui-même mathématicien et ingénieur. Dans son approche d'une situation ou d'un problème, il procède de manière analytique, en définissant les conditions de base et les parties composantes élémentaires. Il les combine ensuite, sous forme de dessins géométriques, de cartes géographiques retravaillées ou de sculptures ingénieusement assemblées, de manière à ce qu'ils visualisent le problème et, tels des machines poétiques, le « traitent » d'une certaine façon. Le résultat fonctionne à la fois comme une allégorie, représentant un réseau de relations abstrait et complexe, et comme un autoportrait de l'artiste.

Ces machines poétiques visualisent et traitent souvent un aspect spécifique de la situation dans le pays de Mukendi – notamment le fait que le Congo fournit de nombreuses matières premières qui servent au développement de la technologie contemporaine, alors que ses habitants n'en tirent aucun profit. Un exemple particulièrement pertinent est l'ampoule à économie d'énergie imposée par l'Occident. Alors que la lampe à incandescence traditionnelle fonctionnait parfaitement bien, l'ampoule économique s'avère incapable de faire face aux pics du réseau électrique. Les *Afrolamps* de Mukendi illustrent ce dysfonctionnement par leur composition faite de noir et de blanc, de lumière et d'obscurité.

Le contraste entre la circulation des biens et celle des personnes est également significatif. Bien que les œuvres d'art de Mukendi circulent désormais à l'échelle internationale, lui-même n'entre qu'à grand-peine dans la forteresse Europe.

Même lorsque l'œuvre de Hilde Overbergh s'établit dans une surface bidimensionnelle clairement délimitée et présentée sur un mur, les éléments littéraux qui la composent – les matériaux – et la manière dont elle est construite – comme la stratification littérale et picturale de l'œuvre – continuent de jouer leur rôle dans l'expérience et la perception du spectateur. Il en est ainsi, par exemple, de la série d'œuvres qui montrent à l'arrière-plan une représentation plus ou moins reconnaissable. Au beau milieu de l'image se trouve une « giclée de peinture » d'apparence amorphe, ou bien une forme négative « vide », qui est laissée là pour ainsi dire abruptement, et qui empêche pour une bonne part de voir la représentation. La stratification littérale du tableau crée de la sorte une profondeur, dans laquelle l'œuvre cache un secret et revendique ainsi son autonomie par rapport au spectateur. En même temps, le tableau souligne son caractère littéralement plan. Qu'un tableau puisse acquérir à la fois une littéralité et une ambiguïté : n'est-ce pas merveilleux ? Inversement, lorsque le travail de Hilde Overbergh recherche radicalement l'espace concret de l'atelier ou de l'exposition, il continue à se dérouler invariablement sur un *plan* – un plan qui a été plié, courbé, scié, recouvert, peint, sérigraphié, poncé, collé, percé, coupé, brisé.

Einstein Gravity Alongside Quantized Einstein Gravity de Royden Rabinowitch se compose de deux caisses d'écorces d'orange. Dans la première, les fruits ont été épluchés en spirale, et dans la seconde, en triangles sphériques. L'œuvre rend hommage à Roger Penrose, le mathématicien et physicien qui a reçu le prix Nobel de physique en 2020.

Quant aux dessins *Freedom + Necessity*, leur titre fait référence à un essai d'Alfred Ayer de 1954. Ils ont été réalisés pendant le confinement, une situation où Rabinowitch ne pouvait plus aller travailler à l'usine métallurgique. Or pour lui, cette usine est le facteur le plus stabilisant de toute sa pratique artistique, car tout ce qui s'y passe est *nécessaire* – et en opposition radicale avec la *liberté* quasi illimitée de l'artiste. Dans les dessins, l'artiste a recherché la plus grande « nécessité » possible, en ne travaillant que dans les quatre coins d'une feuille de papier. En effet, toute feuille de papier est radicalement définie par ses quatre coins. Les cercles tracés à l'encre bleue sont déterminés exclusivement par des translations et des rotations. Pourtant, la seule chose qu'ils aient en commun est leur emplacement : aucun cercle, en effet, n'est identique, parce qu'ils ont tous été dessinés à main levée. Hac et tunc, c'était la sentence la plus vigoureuse que Rabinowitch fût capable de rendre sur le rapport entre « nécessité et liberté » ou entre « science et art ».

Stéphanie Roland s'intéresse aux systèmes complexes que l'on trouve dans notre société occidentale. Ces systèmes génèrent des zones ambiguës, où la confusion s'installe entre réalité et fiction. La notion de fiction est centrale dans l'art conceptuel de Roland. Elle s'intéresse aux éléments immatériels, invisibles et négatifs qui sont produits par ces systèmes complexes, qui en font partie intégrante et exercent sur eux une certaine influence. Son travail interroge la façon dont on peut représenter ces « fantômes » de la société occidentale. Qu'il s'agisse de produits financiers ou d'îles fantômes, des listes noires en aviation ou du « Web profond », Roland tente de donner forme à ces phénomènes cachés, en faisant interagir le concret et l'immatériel.

Un « dark pool » est un forum privé pour la négociation de produits financiers. La plupart d'entre eux sont créés pour effectuer des transactions de grande envergure, dans un cadre confidentiel, de sorte que le grand public investisseur n'y a pas accès. Le *Dark Pool* de Stéphanie Roland est une piscine mystérieuse, remplie de boules de plastique noires. Sur chaque boule ont été gravées, au laser et à l'échelle nanométrique, les informations de l'une ou l'autre transaction de *dark pool*. En raison de sa nature intangible, certains investisseurs semblent considérer le monde financier comme un jeu sans conséquences. Or en réalité, ces transactions ont un impact concret sur nous et sur les générations futures.

Dans son livre *Urbanisme*, l'architecte Le Corbusier se demande ce que son collègue Adolf Loos a bien voulu dire lorsqu'il affirmait : « *Un homme cultivé ne regarde pas par la fenêtre.* » Pourquoi la fenêtre ne devrait-elle servir qu'à laisser entrer la lumière ? Le Corbusier : « *(C'est parce que) la ville congestionnée est comme une nature trop sublime.* » La métropole est trop anonyme et abstraite pour qu'on puisse s'y rapporter directement. Loos est devenu le père d'une architecture « boîte blanche », aux apparences anonymes, mais ses intérieurs sont labyrinthiques et, selon lui, *impossibles à photographier*. Comment Sigrid Tanghe arrive-t-elle à saisir dans ses aquarelles l'expérience de l'espace et de la spatialité ? Le cadrage suggère qu'il y a beaucoup de choses que l'on ne voit pas. La palette de couleurs fortement réduite déplace l'accent sur le jeu de l'ombre et de la lumière, qui est linéaire. Mais, contrairement à la perspective linéaire de la peinture classique de la Renaissance, le jeu des lignes de Tanghe ne nous entraîne que dans une faible profondeur virtuelle. Il y a un « dehors » d'où nous recevons de la lumière mais que nous ne pouvons pas voir. C'est précisément parce que l'œil doit admettre son impuissance, que l'artiste libère en nous le temps et l'espace nécessaires pour éprouver une expérience intuitive et corporelle : celle-ci se déroule à l'intérieur d'un espace partagé, et la « peau » de ces aquarelles y acquiert une présence de premier plan.

Chez certains artistes, la peinture « abstraite » ou « fondamentale » est chargée de lourdes émotions existentielles ou d'aspirations sublimes, voire métaphysiques, qui sont très éloignées de la vie de tous les jours. Chez Ane Vester, c'est tout le contraire. Elle observe son environnement quotidien et y rencontre toutes sortes de choses qui ont une couleur frappante. Quand on est fasciné par la couleur et que l'on l'explore depuis des années, on finit par développer une sensibilité particulière à son égard. Sur la base de ses observations de tous les jours, Vester a constitué une « archive » d'échantillons de couleur, dans laquelle elle associe systématiquement le nom de la chose perçue à la peinture d'un échantillon de couleur déterminé. Dès le début, le défi a toujours été de se rapprocher le plus possible de la couleur perçue, en mélangeant judicieusement la peinture utilisée. Le choix du matériau avec lequel ou dans lequel l'œuvre d'art est finalement réalisée, fait partie intégrante de celle-ci et est lié au caractère, aux associations et aux propriétés de la (ou des) couleur(s). Le matériau détermine également la relation de l'œuvre avec l'espace concret où elle est présentée, et avec le spectateur qui se déplace dans cet espace. Détachée de toute fonctionnalité, l'œuvre peut créer pour le spectateur un *moment de présence*.

L'art de Sarah Westphal se concentre sur le *lieu*, sur l'expérience sensorielle, l'histoire, le tissu social d'un lieu, et sur la question de savoir si, et comment, ce dernier peut être capturé en images. Elle explore la tension entre « distance » et « proximité », entre « mouvement » et « arrêt », entre « intérieur » et « extérieur », la fenêtre jouant dans ce contexte un rôle central.

L'artiste a éprouvé le confinement comme une dure épreuve. Pour son travail pendant cette période, elle a utilisé des films Polaroid qu'elle avait déjà emportés avec elle pendant divers voyages et dont les composants chimiques s'étaient probablement altérés à la suite de ces déplacements. Les photos qu'elle a faites des hautes fenêtres de son atelier, présentaient une véritable explosion incontrôlable de couleurs. Une deuxième série a également pour sujet la fenêtre elle-même, dans une opacité complète : on ne voit rien à *travers*.

Il y a quelques années, Westphal a fait un séjour au Nouveau-Mexique. Le paysage, désertique et sans arbres, avait une luminosité et une palette de couleurs singulières, et provoquait une désorientation, une sensation de vide, un rythme différent. À proximité se trouvait le Laboratoire national de Los Alamos, une zone qui, aujourd'hui encore, reste fermée au public, et où a été développée, pendant la Seconde Guerre mondiale, la première bombe atomique. Westphal a réalisé ici de grandes photos analogiques avec de longs temps d'exposition : ce sont des images dominées par de grandes surfaces de couleur, qui rappellent la technique du « *soak-stain* » (littéralement : « tremper-tacher ») utilisée par les peintres du mouvement *Colorfield Painting* comme Helen Frankenthaler. Photographe, c'est peindre avec de la lumière.

En 1954, les futures entreprises *British Petroleum* et *Total* chargent le jeune Jacques Cousteau d'effectuer un relevé océanographique du golfe Persique. Plus tard dans sa carrière, l'explorateur, chercheur et producteur de télévision deviendra un fervent défenseur de la conservation de la nature. Mais en tant que facteur décisif dans la découverte du pétrole, son relevé a eu des conséquences irréversibles pour la région et pour le monde. Michael John Whelan s'est rendu avec une équipe de plongeurs à certaines des coordonnées de la carte de Cousteau, pour y réaliser ses propres images et y prendre ses propres mesures des fonds marins. Il a également collecté des échantillons de sable non invasifs. Un souffleur de verre a transformé ces échantillons en perles de verre, et les a soufflées dans des bouteilles de plongée usagées.

Un jour d'été 1991, près de l'endroit de la côte irlandaise où Whelan a passé son enfance, un plongeur a disparu après avoir sauté des rochers. Il n'a été retrouvé que quelques jours plus tard, empêtré dans des filets de pêche placés illégalement. Whelan a positionné des cristaux de quartz à cet endroit. Pendant un cycle lunaire, ils ont été submergés par les vagues. Ensuite, ils ont été collectés sans contact humain, afin que leur surface et les éventuels traumatismes absorbés à l'intérieur restent intacts. Whelan a utilisé la macro-photographie extrême pour visualiser les angles et les surfaces des cristaux, avec les algues qui s'y étaient accrochées. Puis ils ont été replacés dans la mer.



Les initiateurs: Johan Blanckaert & Veronique Ghekiere, Dirk Castelein & Hilde Devos, Tine & Charlotte Castelein, Pierre Debra & Charlotte Houtsaeger, Wim Dejonghe, Frank Maes & Astrid Bonduel, Ivan Maes, Niko Maes, Thomas & Peter Moerman

Les sponsors: Maes Promotie en Constructie, Castelein Stor'it, Ivan en Anny Maes, Rietveld Projects, Circles Group

Les conseillers: Geert Behaegel, Luc Derycke, Sam Eggermont, Lieven Pyfferoen, Rolf Quaghebeur, Monia Warnez



Le team EMERGENT: Roxane Baeyens, Astrid Bonduel, Hilde Borgermans, Jelle Clarisse, Frank Maes, Lieven Pyfferoen et Bram Vandevreire

Le commissaire & l'auteur: Frank Maes

En remerciant les artistes, Annie Gentils Gallery (Antwerpen), Galerie Nadja Vilenne (Luik), Galerie Zwart Huis (Brussel), Grey Noise (Dubai), Harlan Levey Projects (Brussel), Keteleer Gallery (Antwerpen), +23243493810761811553964 (Antwerpen), Secteur des Arts Plastiques de la Province de Hainaut, Julie Vandenbroucke, Stad Veurne



EMERGENT
Grote Markt 26, 8630 Veurne
galerie@emergent.be
www.emergent.be

SAVE THE DATES

dimanche 28 novembre

de 15h à 16h : visite guidée de l'exposition par le commissaire Frank Maes

16h30 : présentation du livre d'artiste *BOL*, de Maria Blondeel, publié par MER/Borgerhoff & Lamberigts.

du vendredi 10 décembre

au dimanche 12 décembre

Toeren & Loeren, une initiative de Culture & Tourisme, Furnes

dimanche 2 janvier

15h : visite guidée de l'exposition par Frank Maes

dimanche 9 janvier

de 14h à 18h : finissage

visite guidée, membres: 5 €/autres: 10 €

s'inscrire via galerie@emergent.be