

LOST AND FOUND

Trouvailles concrètes

Dans un monde visuellement complexe l'artiste contemporain est incité par un mécanisme profondément ancré, à enregistrer son environnement. Une curiosité provenant de son intérêt naturel pour le monde en général et pour son environnement immédiat en particulier le mène à archiver les impressions et les impacts visuels et sensoriels, réels ou abstraits. Cette indulgence des découvertes personnelles et l'examen des choses environnantes, vu le flux informatif massif que cela suppose, requiert une capacité d'anticipation vive. Ce flux et reflux de découvertes et de sensations visuelles jouent un rôle primordial dans le périmètre du langage artistique choisi – dans ce cas celui du 'réductif'.

L'artiste repère des objets et des constellations d'objets dans leur relation au lieu; ils sont totalement visuels à première vue et clairement accessibles à quiconque attiré par la présence des choses qui vont au-delà de l'entourage personnel. Ces 'trouvailles' sont propriété commune mais sont rarement enregistrées en tant que telles et souvent abandonnées et oubliées, ou simplement considérées comme inexistantes. Cette 'propriété perdue' devient propriété environnementale et est engloutie par une mer de concrétisation diversifiée.

'L'œil pensant' de l'artiste, en percevant, s'approprie consciemment ou inconsciemment ces 'trouvailles', transforme les images créées dans son univers personnel et les intègre, en tant que telles ou dans une adaptation concrète, dans le territoire illimité du non-objectif. L'objet trouvé ou son image devient concret dans sa présence purement physique et dans sa poursuite d'attention et gagne une signification nouvelle. Dépourvu de sa fonction originale il évoque de nouvelles possibilités existentielles sans renier son authenticité. L'information de ces découvertes perçue par l'esprit réceptif fonctionne tel un mécanisme secret attirant l'observateur dans le processus de perception et qui forme une ouverture sur un événement de plus grande envergure.

La surimposition du langage de la forme et de la couleur propre aux 'stratégies' du 'réductif', combiné au fait que celles-ci ont rapport à un monde visuel réel, mène à une construction complexe de lectures possibles du produit artistique qui en résulte. Ceci active les sens de l'observateur et crée une ouverture vers les qualités du langage artistique formel typique de l'art 'réductif'.

Ces 'trouvailles', découvertes et observées dans le contexte du quotidien, fonctionnelles ou abandonnées, déconnectées du contexte dans lequel elles étaient produites ou utilisées, non seulement deviennent médiatrices d'un langage artistique aux ambitions supérieures, mais attirent aussi l'attention sur l'acte de 'trouver' et sur sa poésie visuelle. L'acte même de voir et de percevoir est une approche constructive d'une lecture intellectuelle et physique d'un monde personnel, qui digère les données subjectives et objectives de la matière et évoque la linéarité de langages apparemment opposés. Nous pénétrons dans un monde de possibilités, d'angles, d'ouvertures, d'espaces, de sensualités et d'intimités; des traces de pensée mémorisée viennent à la surface, décodant le concret des choses.

En partageant notre présence avec celle de ces 'trouvailles', séductrice, physique et visuelle, nous sommes continuellement invités à regarder, à participer, à chercher, à découvrir et à satisfaire notre curiosité du monde. Intégrée au langage artistique du non-objectif et faisant partie de son discours, cette 'proposition' peut nous donner l'opportunité d'initier un dialogue au-delà du concret intrinsèque, élargissant la brèche étroite de la lecture d'une œuvre d'art vers un univers plus personnalisé de la pensée, avec tous ces bords, détours, obstacles, traces et marques, vers la perception et la réflexion et vers la création d'associations qui vont au-delà du concret des choses en elles-mêmes et du langage formel de l'art non-objectif, réductif ou concret.

FREESTYLE OU L'ART DE SURFER SUR LA VAGUE ABSTRAITE

Les derniers monochromes de Tilman qu'ils soient autonomes ou appariés ont une allure dégingandée, ils paraissent s'être entièrement affranchis de la géométrie abstraite, du purisme des couleurs primaires et de la question de l'autoréférentialité. Si l'on peut encore entrevoir quelque référence à Ellsworth Kelly dans leurs châssis découpés, à vrai dire les silhouettes syncopées et les tons acidulés de ces *Freeforms* évoquent volontiers le trait dynamique et les couleurs franches des perspectives de guingois des *cartoons* américains du milieu des années 50.

Dans d'autres pièces récentes, Tilman semble avoir mis à distance la tradition de l'art construit et du minimalisme, auxquels son travail est souvent relié. Ainsi dans *13.08 (Pink Champagne)* de 2008, bien que l'orthogonalité du châssis soit préservée, le module situé en bas à droite de ce quadriptyque rose pâle s'enfonce dans le mur provoquant un décrochement qui fait irrésistiblement songer à quelque parcours virtuel de jeu vidéo. Quant à *14.08 (Urban Structure I)*, de la même année, si sa structure en plans superposés rappelle une composition des débuts du néo-plasticisme, l'impureté chromatique qu'elle inflige au blanc ne fait aucun doute. Dans *Splice* (2008), l'ironie est à son comble : deux monochromes hybrides, adossés l'un à l'autre de manière précaire dans l'espace d'exposition se sont délestés définitivement du mur et de toute frontalité, si l'on considère qu'ils sont peints au recto et au verso et que l'un d'entre eux apparaît comme un sandwich de strates de peinture. On notera, au passage, le titre qui désigne l'acte de coller en anglais, terme propre au montage de film. Et que dire de la série des *Stacks* qui reprend le principe des empilements de Donald Judd en leur infligeant des tonalités édulcorées avec un sens de l'accumulation jouissif qui vire au désordre ?

On l'aura saisi, Tilman glisse avec détachement sur l'ombre portée du modernisme dessinant des figures libres, supposément abstraites mais toujours réinventées. S'il esquivé les pièges du formalisme c'est bien parce qu'une partie de sa démarche, tout en étant fondamentalement redevable aux avant-gardes non objectives, depuis *De Stijl* en passant par le *Bauhaus*, trouve des points d'ancrage dans le réel. L'artiste insiste sur la dimension intuitive de son travail, dépourvu de tout système mathématique et sur le réemploi de sensations mémorisées à l'occasion de ses déambulations urbaines. L'impact visuel très fort « d'une grande forme rose composée de panneaux d'isolation montés sur le mur de briques extérieur d'un immeuble en construction¹ » a été un élément moteur dans la mise en œuvre de cette abstraction décontractée qui décline, sans complexe, des couleurs pastel, dont de sublimes roses...

Surfer en *freestyle* sur la vague non objective permet également à Tilman de spatialiser la peinture à travers des structures indécises entre sculpture et architecture, comme en témoigne *House of colours*. Issue d'une réflexion menée à partir des objets au sol, cette composition bien qu'elle soit en volume et qu'elle ait la saveur d'une hypothétique construction utopique, est à entendre comme un travail de peinture. *House of colours* n'est plus tout à fait une maquette étant donné son encombrement, mais cet objet modulaire non identifié n'atteint pas non plus les dimensions physiques d'une architecture, pas plus qu'il n'a de vocation utilitaire. Constituée de sections rectangulaires multicolores imbriquées à la manière d'un jeu de construction géant, l'œuvre qui offre de multiples percées se présente comme un espace de projection du regard. Le public est ainsi convié à expérimenter l'acte de voir à travers cette sorte de viseur à angles multiples qui n'est pas sans rappeler les outils optiques inventés par les peintres au cours des siècles, de la chambre claire à la *camera obscura*.

Percevoir l'incidence de la lumière sur les formes et les couleurs, tant au niveau visuel, corporel que psychologique, semble être l'enjeu de ce travail. N'oublions pas, qu'outre le fait qu'il est originaire de Munich et qu'il a été marqué par les demi-tons subtils de la peinture baroque, Tilman a commencé par la photographie. Dans un de ses catalogues intitulé *Look awry* (Kunstnernes Hus, Oslo, 12 mai – 25 juin 2006), Tilman invitait le public à regarder ses constructions *en biais*. Jouant sur le double sens du mot « awry », l'injonction pouvait aussi être comprise comme « avoir l'air de travers ». Cette dimension défectueuse ou bancale de la peinture de Tilman, avec ses légères dissonances de formes et de couleurs empreintes d'humour, mais

finalement très élégantes, donne clairement une dimension empathique à un travail qui n'a de cesse d'offrir son espace de représentation au regardeur comme un espace de vie.

Catherine Macchi de Vilhena

Notes : 1. Tilman, *in*, « Interview Tilman and Chris Ashley », mai-juin 2006.

Tilman
free colour



Tilman
49.05 (Sydney V)
2005
Laquer, MDF, Plexiglass
62.0 x 43.0 x 7.0 cm

Historiquement c'est l'acte de peindre qui a transposé la couleur du monde environnant – naturel ou urbain – dans un format pictural, dans un cadre, ou dans un intérieur. Dans la forme de l'image peinte l'observateur pouvait non seulement reconnaître une ressemblance dramatique avec le monde, mais il pouvait aussi éprouver une sensation du rapport que l'artiste entretenait avec le sujet de l'image – à travers des couleurs utilisées l'artiste était à même de pratiquer un langage allant au-delà de l'écrit ou du parlé. La couleur fonctionne à un niveau aussi abstrait que l'empathie même.

De même qu'il y a d'innombrables applications de couleur en tant qu'outil de description picturale, il y a aussi incontestablement une histoire très riche de son rôle communicatif de valeurs sociales et culturelles. La couleur elle-même tient lieu d'icône de statut. Elle a la capacité d'exister en tant que symbole politique, émotionnel, intellectuel et psychologique très riche – tous des valeurs abstraites quand ils sont représentés par la couleur.

Piet Mondriaan utilise le terme *Plasticisme* pour exprimer la réalité pure de la couleur. Mondriaan se rendait compte que "la nouvelle réalité était la réalité de l'expression plastique, ou la réalité des formes et des couleurs en peinture". Suite à cette prise de conscience il entreprit, avec Theo Van Doesburg, de galvaniser cette théorie de la couleur peinte en développant le *Neo-Plasticisme* en 1920, qui devint le terme généralement applicable à la majorité des œuvres produites par les artistes associés au mouvement De Stijl.

Ces deux artistes se concentrent sur la couleur au sens le plus pur. Suite à leur réduction radicale de la surface picturale en ses constituants géométriques, ils ont certainement révolutionné un nombre d'interprétations de la couleur et développé sa présentation et son application comme une importante valeur à titre propre.

Un niveau particulier d'appréciation de la couleur se trouve dans la forme de l'objet peint. Grâce à l'application de la couleur sur un matériau sculptural, cet objet donne corps à la couleur comme une entité aux dimensions spécifiques. Conceptuellement il devient une masse de couleur concentrée avec un volume interne. La couleur peut alors devenir un intègre, ou matériau de construction pour des œuvres d'art telles des constructions peintes, des assemblages, des reliefs muraux et des modèles spatiaux, tels que mobiles, stables, et plus récemment, des installations en site propre, où le volume de l'œuvre devient dispersé, décentré ou placé intuitivement selon les caractéristiques ambiantes des différents lieux.

Pour revenir au temps présent il semble souvent futile de tracer des limites entre les différentes formes "Abstrait", "Concret" ou "Plastique" en art contemporain. Souvent il vaut mieux oublier de telles définitions qui à ce jour se dissolvent entièrement.



Tilman
10.07 (stack)
2007
Laquer, MDF, Plexiglass
38.0 x 25.5 x 11.5 cm

A la suite de cette idée de Neo-Plasticisme et de l'objet peint, nombre de pratiquants d'Art Abstrait ont développé une vision augmentée du programme de De Stijl. Ils offrent non seulement une vision puriste de la couleur, mais ils sont aussi à même de construire un niveau très abstrait de commentaire dans leur œuvre, ce qui leur donne la possibilité de se concentrer sur leur vision du monde.

Un de ces artistes est Tilman, d'origine allemande, mais résidant à Bruxelles, qui utilise couleur et tonalité avec des procédés de placement intuitif, produisant ainsi des constructions d'une nature tant fixe que spécifique au lieu.

Dans l'œuvre de Tilman une juxtaposition délicate de formes aux tonalités modérées fait que leur signification vient de l'extérieur – leur structure complexe semble liée de près au monde qui les compose. Même avec leur aspect net ces arrangements d'objets peints informels et abordables semblent combiner les imperfections et les touches d'unité, de complémentarité et d'harmonie.

L'utilisation des couleurs vives dans *10.07 (stack)* incite à une lecture 'concrète'. *10.07 (stack)* consiste d'objets peints. Chaque objet a été traité individuellement avec la connaissance du fait qu'il devient une composante de l'œuvre. L'ordre des éléments est inconnu au moment de la création. L'apparence finale de l'œuvre reste inconnue jusqu'au moment de la finition. En fait, l'orientation de l'œuvre reste incertaine jusqu'au moment où l'arrangement des objets peints peut être vu dans son entièreté. Elle devient un ensemble d'activités visuelles, incluant les zones visibles et invisibles des différentes strates ; comme un corps chromatique assemblé, une collection au statut d'objet et à la forme dimensionnelle.

Les œuvres de Tilman sont des expérimentations de couleur. Elles explorent de nouvelles limites de placement et de juxtaposition de couleur et de forme. Peut-être l'artiste voit-il les espaces intérieurs de ses *Stacks* comme les endroits idéaux pour de nouvelles expérimentations de couleur. Ceci serait-il la raison du degré intense d'expérimentation raisonnée quand il s'agit d'examiner le placement et la juxtaposition de ces éléments dans chacune de ses pièces? Les espaces négatifs animent des éléments placés de façon intuitive de même que les combinaisons de couleur discordent délibérément (et de façon intéressante) autant que celles qui ont une apparence confortable.



Ici, en travaillant avec des valeurs chromatiques, telles que ton, saturation et contraste, Tilman présente les qualités les plus abstraites de la couleur ; ces aspects qui vont au-delà de la référence à quoique ce soit et n'ont aucune valeur associative.



Tilman
Look Awry
2006
Installation view: gallery 1, Kunsternes Hus, Oslo (N)

Tilman
24.06 (Val Duchesse)
2006
Laquer, MDF, Plexiglass (in multiple parts)
52.5 x 132.0 x 251.0 cm

C'est à partir de là que ces couleurs peuvent commencer à fonctionner dans un 'environnement contrôlé'. En atteignant ce niveau de pureté hermétique, des œuvres telles que *10.07 (stack)* et *24.06 (Val Duchesse)* incarnent les interactions de couleur spécifiques qu'elles contiennent. Elles ne sont plus une œuvre ayant pour sujet une quelconque association intangible avec le monde. Elles sont exclusivement leur propre sujet.

Regarder une œuvre telle *24.06 (Val Duchesse)* requiert de l'observateur une ignorance totale des vagues suppositions interprétatives concernant la représentation ou le paysage. Véritablement voir cette œuvre revient à ignorer toutes les idées de la couleur en tant que représentation directe de quoique ce soit. En effet, la clé de la perception de l'activité visuelle de *24.06 (Val Duchesse)* est d'oublier toute notion de couleur en tant que couleur et de commencer par voir l'œuvre comme une manipulation mentale, une construction faite à partir de matériaux et de valeurs synthétiques, dont le contenu est spécifique à l'œuvre.

A l'intérieur de l'activité visuelle de *24.06 (Val Duchesse)* on ne peut que se rendre compte d'occurrences simultanées, d'interactions stratifiées, de glissements graduels de pesanteur visuelle et de points d'équilibre changeants. Voir ces phénomènes multiples comme un concept d'expérience et considérer ces événements matériels comme existant uniquement pour eux-mêmes. Tel est certainement ce que signifie percevoir l'œuvre comme une sorte de moment 'plastique', où l'œuvre est au centre d'un espace de perception pure qui devient le contexte de la cristallisation d'une réalisation momentanée inexplicable, ne concernant que l'œuvre et le spectateur.

Peut-être la clé impérative à l'usage que fait Tilman de la couleur dans son œuvre est le fait qu'elle est appliquée dans un sens atmosphérique. De cette façon la couleur devient un outil de perception et le point de vue du spectateur pour apprécier la ou les formes de l'œuvre, quand les deux deviennent indissociables.

La nature artificielle des matériaux utilisés pour la construction de chaque pièce semble renier le rapport à la terre ou à l'environnement. Même l'activité publique dans le musée environnant son œuvre semble organique en comparaison. Peut-être est-ce le spectateur qui forme le lien entre l'œuvre et le monde, à travers son procédé délicat d'observation puis de départ ...

Les valeurs matérielles et chromatiques présentes dans chaque pièce semblent opérer indépendamment des lois naturelles de la pesanteur et de l'optique. Leurs effets sont distancés et présents en même temps. Les œuvres de Tilman reflètent des procédés concernés par l'activité physique. L'importance se situe dans les choix de placement. Mais en même temps chaque œuvre est imbue de l'idée du processus en tant que continuum étendu et du langage de l'artiste comme une chaîne de mots plus longue que n'importe quelle forme achevée.

L'idée du titre de ce texte, *free colour* (couleur libre), vient de l'étonnement – de la curiosité de ce qui résulterait si la couleur avait l'autorisation d'échapper à une lecture logique, et d'exercer un effet empathique, d'une manière à ce jour inconcevable. Mener une telle entreprise à bonne fin permettrait peut-être à Tilman de transformer son usage de l'évaluation chromatique de l'espace en une idée de la couleur; une révision subtile du procédé d'interprétation de la couleur quand celle-ci est liée à la forme. Ceci supposerait bien entendu la collaboration du spectateur, prêt à observer sans faille.

Le plus grand défi dans ce cas serait peut-être celui posé à l'observateur.

Justin Andrews
Melbourne, mai 2008