

La crise du modernisme en art, et de son paradigme, clairement défini par Clement Greenberg – primat du pictural, du « purement visuel » et de l'éthique spécifique de chaque médium –, met fin à toute une période historique marquée par le concept d'avant-garde et un dualisme radical entre l'abstrait et le figuratif. Au caractère auto-référentiel de l'art pur, dont l'ultime frontière sera le monochrome, succède de nouvelles abstractions, hybrides et impures. Il ne s'agit plus de soustraire l'art au monde, mais, au contraire, d'ajouter les signes du monde, dans un plan qui peut se connecter à tout, en juxtaposant des espaces hétérogènes. Si bien que la « peinture restitue une image de l'écoulement du temps », comme l'écrit Jonathan Lasker. Aussi assiste-t-on à l'émergence de modèles non formalistes, puisque ces nouvelles abstractions sont contraintes de construire une syntaxe seconde, voire une « abstraction syntaxique » selon l'expression de Stephen Ellis, qui inverse la relation antérieure entre tableau et monde. Ce n'est plus l'héroïsme de la forme créatrice – le « *sublime is now* » – qui génère l'être des choses. C'est plutôt le monde qui inscrit dans le tableau l'événement des choses. Des états de fait ou de monde, pour reprendre Wittgenstein. Aussi ce glissement de l'être à l'événement se traduit-il par la remise en cause de l'universalité symbolique de la peinture, mais aussi par l'affirmation de singularités pré- et post-symboliques. Ainsi, quand Peter Halley semble reprendre des modèles géométriques qu'il a lui-même critiqués comme « idéalisés purs », c'est pour mieux montrer les différents « circuits » sociaux des flux et de l'enfermement carcéral ou industriel, en pratiquant l'anonymat pictural d'une neutralité plate et violente. Comme il l'a écrit,

« à la différence du *sublime is now*, le quadrillage n'a pas de mémoire [...]. Le quadrillage lui-même est un monument à l'infini de sa propre nature circulatoire<sup>1</sup> ». Mais à effacer toute trace, il devient « souvenir de rien » et reproduit les nouveaux défis d'une mémoire amnésique : vitesse, circulation et échange. Au point que cette « beauté cristalline » que louait déjà Worringner, n'est plus que l'expression d'un hyperréalisme social et urbain. Comme la ville voit la ville à l'infini, fragmentée et démultipliée dans le jeu de ses transparences de façade, le tableau se fait réflexif et ultramoderne, pour reprendre un terme de Smithson.

C'est dire, et ce sera mon deuxième constat, que les pratiques abstraites se trouvent aujourd'hui confrontées à une nouvelle problématique du « plan », distincte de la fameuse « planéité » moderniste. Pour ne prendre qu'une référence historique essentielle, en 1918, dans son article de *De Stijl*, « La nouvelle image de la peinture », Mondrian reliait la naissance de l'abstraction à la « vie moderne de plus en plus abstraite ». Si bien que l'abstraction était d'emblée universelle, « image exacte de la pure relation », celle qui suscite cette « émotion silencieuse » où se noue l'affinité de l'abstrait et de la pensée. Ce qu'il appelait « nouvelle image » faisait de l'abstraction un *universal* excluant tout naturel concret et présupposant une « purification du Moi » et de toute individualité singulière<sup>2</sup>.

La crise patente de cette universalité picturale pure réintroduit une question qui a traversé toute la peinture du XX<sup>e</sup> siècle : qu'est-ce que faire plan ? Ou plutôt, pour être précise, qu'est-ce que faire plan avec et contre Duchamp, après les multiples expériences du « *plan flatbed* », qui reçoit informations, gestes picturaux et conceptuels, diagrammes et images ? Au lieu d'agir comme une matrice ambivalente d'unification au sens de Rosalind Krauss, la grille est neutralisée ou pervertie, et le plan devient

pur espace d'hétérogénéité, support du réel et du virtuel, objet de tous les raccordements possibles. Si bien qu'au lieu d'être une fenêtre – fût-elle noire et opacifiée –, il est plutôt une *tabula*, un plateau au sens précis de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Or, tout plateau présuppose le jeu de trois éléments : des strates de mémoire (citations, fragments ou tautologies), des agencements créateurs de « machines abstraites », et de nouvelles formes de complexité où quelque chose du plan tisse un chaos ou lutte contre le chaos du monde. En cela, la peinture contemporaine se trouve devoir relever un double défi. Défi des sciences qui ont élaboré des modèles non euclidiens de formes, théories du chaos et des fractales, qui renvoient à des inflexions et à des courbures infinies. Mais aussi défi de tous les écrans et interfaces du virtuel et du cyberspace, qui contribuent à remettre définitivement en cause une opposition déjà obsolète, entre un abstrait formaliste pur et une figuration plus ou moins mimétique ou allusive. Il s'agit plutôt de repenser l'abstraction à partir de ce que j'appellerais de *nouveaux abstraits*, qui évoquent la complexité historique du monde par des stratégies allusives, sans avoir nécessairement recours au règne des images. Ils pratiqueraient plutôt ces « ressemblances virtuelles » dont parlait Walter Benjamin à propos des « images-pensées », qui traversent désormais des pratiques distinctes. Car le glissement du plan vers un art de surfaces, de la production de surfaces, aboutit à remettre en cause l'opposition traditionnelle entre les deux et les trois dimensions, pour les faire coïncider en une nouvelle topologie proche de la célèbre bande de Moebius. Au lieu d'un objet régulier à échelle fixe, on a, comme dans les fractales, un objet échelonné, marqué par les points de vue de l'observateur et par toute cette énergie abstraite propre au passage entre les dimensions. Au fond, ces types de spatialités ambiguës, celles de David Reed ou de Fabian Marcaccio, sont non illusionnistes. Mais elles n'en fonctionnent pas moins sur des effets fictifs et virtuels, entre intérieur et extérieur, écran et volume. Dans cette optique, je voudrais proposer trois paradigmes d'abstraction où le plan est réflexif et miroirique : le cartographique, le dia-

1. Peter Halley, *La Crise de la géométrie et autres essais, 1981-1987*, Ensba, 1992, p. 121 sq.

2. Piet Mondrian, *The Collected Writing of Piet Mondrian*, New York, Da Capo, 1993, p. 28-29.

grammatique et le chaotique. Toutes formes impures et complexes qui pratiquent un nouvel art du contexte et ouvrent à une esthétique du virtuel, à partir de la construction d'abstracts.

### 1. Cartographies

Qu'elle soit utilisée de manière tautologique en cliché plat (Jasper Johns), comme élément d'une dialectique entre « site » et « non-site » (Smithson), comme relevé d'une marche et palimpseste de la mémoire (Richard Long) ou, plus près de nous, comme déplacement de tout centre géographique, par la déconstruction des codes coloniaux de l'Amérique latine à partir d'une politique de falsification et de fragmentation des territoires comme aime à le faire Miguel Angel Ríos, la carte ne vise le monde qu'à travers un rapport analogique. En cela, elle est une syntaxe potentielle, un support de signes codés, mais aussi une image abstraite esthétique et politique. Un œil-monde.

Ainsi, Lydia Dona ne fait pas de cartes peintes, ni de topologies repérables par un document ou une photographie explicitement référentielle comme d'autres artistes. Elle ne montre pas non plus ces cartes fragmentées, se déployant en éventail, autour d'une « *iconical aerial image of the world* » comme l'a fait Ríos dans *Plumed Crest*. Elle pratique un « œil cartographique de l'art », plus ou moins nomade, qui remonte à la naissance de l'œil-monde du XVI<sup>e</sup> siècle, pour atteindre aujourd'hui « *the third zone* » de toutes choses, le virtuel en art comme espace de flottement et d'ambiguïté de toute identité dogmatiquement fixée. Ce regard, dont j'ai, ailleurs<sup>1</sup>, reconstitué l'histoire dans un livre

1. Je renvoie à *L'Œil cartographique de l'art*, Galilée, 1996, et tout particulièrement au dernier chapitre où j'ai esquissé ces paradigmes. J'ai également repris certains éléments d'un article publié à New York : « Une abstraction impure : *From Marcel Duchamp to Cartography* » (*Trans*, janvier 1996) et de conversations amicales que j'ai eues avec Lydia Dona, David Reed et Fabian Marcaccio.



David Reed, # 511,  
2001-2004