

## Revenir à une chanson qui nous hante ou suivre la trace de Karl Van Welden

On ne peut qu'être emporté par les enjambées artistiques de Karl Van Welden en *Naturphilosophie*<sup>1</sup>. Dans son œuvre, même un morne tas de pierres semble exhaler un souffle de vie. Le temps y est une dimension récurrente, de mesures du temps géologique à des sous-titres chronophages, en passant par la musicalité asynchrone des performances qu'il réalise – on se demande toujours dans quel cadre temporel on se situe. Où est-on exactement ? Quelle posture l'artiste adopte-t-il ? Existentielle ? Futuriste ? Ou purement romantique, après tout ? Quoi que notre pendule intérieure indique, nous retrouvons son propre rythme à mesure que nous parcourons les notes volcaniques et les images qui nous rappellent la pluie noire et ses répercussions. Immergés dans le paysage-monde révisionniste de Van Welden, nous nous demandons en marmonnant comment le « théoricien global » Fritjof Capra<sup>2</sup> a fait le saut vers les arts plastiques.

Dans ce texte qui accompagne l'exposition *Volcano Notes* de Karl Van Welden, je poursuis une direction de la pensée presque tributaire des déplacements de l'artiste (voir son œuvre *Homo bulla*). Mais pour me sentir à l'aise, je vais prendre le risque de prendre quelques chemins de traverse. Il me semble que ces échappatoires associatives, éruptives font également partie de la pratique artistique de Karl Van Welden.

### Risques interconnectés

Le temps est crucial, comme toujours. Ce n'est que lorsque Alexander von Humboldt a escaladé le colossal volcan inactif Chimborazo en juin 1802 qu'il a pris conscience que la nature est une toile de vie composée de « mille fils », tous entrelacés. Il s'agit d'une avancée écologique majeure pour ce scientifique touche-à-tout qui a commencé à réfléchir différemment sur le fonctionnement interne de la « nature » à une époque parfaitement ignorante des hasards inévitables et des catastrophes globales. Dans quelque direction que crachassent les volcans, Von Humboldt réajustait ses notes et traduisait sa vision en magnifiques dessins qu'il appelait *Naturgemälde* (tableau de la nature). Dans le sillage d'Emmanuel Kant, Von Humboldt a réconcilié le raisonnement rationnel et imaginaire quand

---

<sup>1</sup> Goethe et Schelling furent les principaux propagateurs du dualisme cartésien et du matérialisme au XVIII<sup>e</sup> siècle. Schelling a affirmé : « La nature doit être l'esprit visible, l'esprit est la nature invisible. » Dans *Les Racines du romantisme*, Isaiah Berlin met en évidence dans les années 60 pourquoi la *Naturphilosophie* a exercé un si vaste impact sur les conceptions de l'art et sur les artistes : « Si dans la nature tout est vivant, et si nous sommes ses représentants les plus conscients, la fonction de l'artiste est de sonder son for intérieur, et par-dessus tout de sonder les ténèbres et les forces obscures en lui pour les porter à la conscience par le biais du plus insoutenable et plus violent conflit intérieur. » (traduction libre, texte non traduit en français) L'approche de Van Welden paraît faire abstraction du conflit intérieur romantique « approprié » tout en jetant un pont entre la nouvelle conscience du XIX<sup>e</sup> siècle de l'interconnexion de l'ensemble du vivant et la transformation actuelle de notre possible compréhension de l'intersection contemporaine entre la culture humaine et l'environnement.

<sup>2</sup> Physicien états-unien né en Autriche, théoricien des systèmes et profondément écologiste, il est connu pour son succès de librairie *Le Tao de la physique* (1975). Il est un ardent défenseur de la première heure d'une vision écologique de la réalité.

il affirme : « Il faut décrire la nature avec une précision scientifique, mais sans pour autant être privé du souffle vivifiant de l'imagination<sup>3</sup>. »

C'est une bizarrerie de l'histoire des idées, mais ce n'est pourtant que bien plus tard que des sociologues et des penseurs en sont venus à penser la société comme un « réseau autopoïésique ». Aujourd'hui, l'interconnexion est bien sûr une caractéristique majeure de nos sociétés et cultures globalement en lien. Mondialistes et antimondialistes font face aux mêmes risques et défis, même s'ils ont une vision très différente des liens de cause à effet. Si la notion de « société du risque » signifie quelque chose au sens heuristique, outre le fait d'accepter les nouvelles conditions structurelles<sup>4</sup> dans lesquelles nous vivons, il vaut certainement mieux réfléchir en termes de réseau des effets que des causes anthropocentriques. L'œuvre de Karl Van Welden est uniquement « effective » en matière d'effets : elle nous indique une croyance omniprésente en une situation post-apocalyptique transformée en poétique des « effets ». Dans le projet *United Planets* et dans les « scénarios catastrophes<sup>5</sup> » mis en scène, la société du risque d'Ulrich Beck trouve désormais une contrepartie artistique qui met à nu à quel point il nous faut affronter des conséquences imprévues et des effets non anticipés contre lesquels nos systèmes de sécurité actuels paraissent mal armés.

## Amnésie

Le temps est crucial. Les différences d'intervalles temporels le sont encore davantage. Dans *Volcano Notes*, Van Welden revisite quasi l'ensemble de ce qu'il a abordé dans ses projets *United Planets*. On pourrait imaginer que le montage lent fait partie du projet, sachant qu'il se consacre maintenant à un aller-retour qui le plonge dans des notes anciennes et des expériences précédentes. Dans cet intervalle se situe la différence essentielle entre la Terre et les quatre planètes auxquelles il est revenu jusqu'à présent dans sa pratique : Mars, Mercure, Saturne et Pluton. Il ne fait aucun doute que cette différence concerne les couleurs de la poussière ou la nature des anneaux, un halo qui distingue une planète de tout le reste. Mais cette différence est à la fois un moteur et un *memento mori* pour la critique artistique résolue de notre propre amnésie culturelle<sup>6</sup> qu'exprime Karl Van Walden. C'est en reliant l'intime au cosmologique qu'il nous rappelle les manières dont nous avons tendance à oublier notre propre oubli. Ici, je fais référence aux notes volcaniques personnelles et officielles que Karl Van Welden a rétrospectivement dissimulées à l'arrière des images de volcans

---

<sup>3</sup> Ici, je me réfère au prodigieux ouvrage d'Andrea Wulf : *The Invention of Nature. The Adventures of Alexander Von Humboldt (The lost hero of science)*, 2015. (Andrea Wulf, *L'Invention de la Nature. Les aventures d'Alexander von Humboldt*, traduit par Florence Hertz, Paris, Éd. Noir et Blanc, 2017)

<sup>4</sup> Pour paraphraser la définition d'Ulrich Beck de notre « société du risque » : dans notre « condition structurelle inéluctable » actuelle, nous faisons face à de nouveaux risques précédemment inconnus, produits par les sources mêmes de la richesse humaine. L'industrie et ses effets secondaires génèrent une vaste gamme de conséquences hasardeuses, voire mortelles pour la société et, comme corollaire de la mondialisation, pour le monde dans son ensemble.

<sup>5</sup> Le « désastre » est le plus présent dans l'œuvre Mars II de Van Welden.

<sup>6</sup> Dans son remarquable ouvrage *Forgetfulness. Making the modern culture of amnesia* (2017), Francis O'Gorman « explore comment et pourquoi nous en sommes venus à présumer qu'il nous fait vivre sans (la plupart des) histoires – des histoires riches et complexes, étranges et paradoxales, vitales et difficiles, douloureuses et instructives, plaisantes et tristes. » Particulièrement intéressant est le lien qu'O'Gorman établit entre notre amnésie culturelle moderne et la création de sociétés dans lesquelles les gens peuvent toujours réaliser leur potentiel, et dans lesquelles « croissance », « productivité » et « opportunité » sont les mots d'ordre.

et de cratères spécifiques qu'il a visités depuis 2001. Ce qui subsiste sont des notes obsédantes, presque illisibles, et des pensées qui regardent à travers les images devenues de vagues souvenirs, reflétant à peine les lieux précis où se trouvait l'artiste à ces moments-là.

Quelle que soit notre amnésie culturelle, les suggestions de Karl Van Welden à propos de notre aspiration à des schémas de connaissance astrologique font certainement aussi le jeu de notre rêvasserie persistante de « fin du monde ». En tant qu'exposition, *Volcano Notes* navigue pour cela entre différents formats et cadres, entre des « faits » (scientifiques) qui se retrouvent enchevêtrés dans ces imaginaires apocalyptiques récurrents au fil de l'Histoire<sup>7</sup>.

### Esthétique du silence

Une catastrophe obsédante ne se limite jamais en soi à la violence écologique et la perplexité associée. Le véritable danger réside dans une vision ouvertement esthétique de ce que certains qualifient d'anthropocène – par exemple, des images spectaculaires d'une catastrophe écologique résultant de géo-ingénierie humaine<sup>8</sup>. Est-ce la raison pour laquelle il n'y a pas d'humains à « voir » dans les œuvres de Karl Van Welden, excepté un pianiste virtuose ? Peut-être. Cependant, plus que chercher une représentation visuelle alternative de notre rôle interventionniste en tant qu'humains, le planétarium artistique de Karl Van Welden construit patiemment le moment propice pour exposer quelque chose comme une « esthétique du silence », rappelant le texte majeur de Susan Sontag portant ce titre (*Aesthetics of Silence*) écrit en 1969<sup>9</sup>. Calme et silence est ce qu'on éprouve quand on regarde aussi bien *Column, Mt. Saint Helens 1980* que la série de cartes intitulée *The fall and rise and fall...* La première montre la formation graduelle d'une colonne de cendre avec à l'origine une acoustique volcanique. La seconde est imprégnée d'encre noire. Le résultat visuel est un *memento mori* ne concernant pas tant les éruptions dévastatrices du Vésuve d'antan que la façon dont le site patrimonial de Pompéi tombe petit à petit en décrépitude à cause de la mauvaise gestion locale.

Les protagonistes sont là pour nous parler. Planètes et volcans sont des sources fantomatiques d'inspiration, d'imagination et d'orientation. Bien que le volcan soit une présence incontournable dans n'importe quel paysage, nous humains, ne captions pas toujours ses « signes ». L'action volcanique produit une variété de sons, dont bon nombre se situent en dessous des fréquences audibles par l'ouïe humaine nous dit le livret sur *Mars II*.

---

<sup>7</sup> Comme nous le verrons plus loin dans ce texte, entre fantaisie et imagination, le même thème émerge en différents « formats », à différentes époques au cours du siècle précédent. De la recherche plus exhaustive sur ce thème récurrent dans la culture populaire et dans les arts pourrait se révéler intéressante.

<sup>8</sup> Plus sur ce « problème » : T.J. Demos, *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, Berlin, Sternberg Press, 2017. Et la conférence donnée au Kaaithheater à Bruxelles le 31 janvier 2018. (<https://vimeo.com/251618816>)

<sup>9</sup> Le texte majeur de Susan Sontag *Aesthetics of Silence* (1969), publié en anglais dans un recueil de ses textes : *Styles of Radical Will*, Farrar, Strauss and Giroux, NY, 1969.

## Revisiter Mars

Dans ce qui suit, j'aimerais suggérer que les gouttes de Karl Van Welden qui tombent lentement, comme le tic-tac d'une horloge, n'indiquent pas tant un état d'urgence face à l'imminence d'une situation écologique difficile, mais qu'à la faveur du ralentissement de notre tendance à bondir d'impatience à l'égard du futur proche, Karl Van Welden nous offre plutôt l'occasion de suivre d'autres fils du temps qui s'insinuent dans l'histoire de nos visites répétées à la planète Mars.

Cela fait précisément 80 ans que le jeune Orson Welles a fait croire aux auditeurs de son émission radiophonique que des Martiens avaient atterri au New Jersey. Cet audiodrame mythique – une reconstitution géniale de *La Guerre des Mondes* de H. G. Wells (1898) – a converti la littérature de science-fiction en infox avant la lettre. Rétrospectivement, la « véritable » fausseté ne résidait pas tant dans la fantaisie de Welles, mais dans le fait que par la suite le public ne se soit souvenu que du « demi-mensonge » prétendant que l'émission a causé une panique nationale. Cette mise en scène d'une invasion martienne, une mode qui a vu le jour vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, n'a pas seulement frappé l'imagination anglo-américaine, mais a également fixé la barre quant à la manière dont on est censé extérioriser et contrôler certaines peurs et terreurs. Le fonctionnement de Mars comme un spectre (guerrier) qui nous hante est étroitement lié avec l'image qu'ont d'elles-mêmes les puissances mondiales (la Grande-Bretagne pour Wells, les États-Unis pour Welles).

Y a-t-il de la « vie sur Mars » ? Cette question a déjà constitué un thème majeur de ce qui est sans doute l'une des premières œuvres de science-fiction (ou de science conjecturale, pour être plus précis), *Cosmotheoros* (1698) de Christian Huygens. Dans cet ouvrage philosophique, publié à titre posthume exactement deux siècles avant le livre de Wells, l'inventeur néerlandais de l'horloge à pendule et l'un des premiers scientifiques modernes à mesurer les mouvements des planètes et à étudier les anneaux de Saturne reporte ses observations sur Mars. Avec son frère Constantin, ils n'ont de cesse d'améliorer les télescopes qu'ils conçoivent. C'est ainsi qu'il a pu découvrir la région triangulaire obscure sur la planète, connue sous le nom de Syrtis Major. Et c'est là que Karl Van Welden a choisi de suivre sa trace : la proéminence d'une caractéristique volcanique (un volcan bouclier) sur Mars a permis à Huygens d'être parmi les premiers à observer un détail de la surface d'une autre planète.

L'automate de l'horloge à pendule est ce qui mènera en définitive Huygens à construire en collaboration avec l'horloger Johannes Van Keulen un petit planétarium. Comme si Huygens était le pianiste virtuose produisant des sons mathématiques jusque-là inédits (bien qu'ils rappelassent l'harmonie des sphères de Pythagore) en manipulant son nouveau piano mécanique, le planétarium. Sans surprise, le Système solaire est une source d'inspiration commune pour des créatifs à l'esprit collaboratif. Rêves musicaux et visions planétaires paraissent aller de pair. Le multi-instrumentiste nord-américain Sufjan Stevens a interprété *Planetarium* pendant cinq ans, avec des compositeurs tels que Nico Muhly, Bryce Dessner et James McAlister, pour finalement ne l'éditer sous forme d'album complet que l'année passée. Sur cet album interplanétaire, Mars joue le rôle du dieu-producteur de la guerre tout en incarnant aussi un futur obsédant, naïf, dans lequel nous – l'espèce humaine – pourrions être en mesure de supprimer les fusils et les épées.

Stevens a du doigté pour la restitution majestueuse et les grands récits, parfaitement en phase avec ce que certains pourraient appeler notre époque post-moderne<sup>10</sup>. Sa marque de nouvelle sincérité et foi a commencé en 2003 avec son projet *50 States* (bien qu'il ait fait référence par la suite à ce projet comme à une « plaisanterie » à la lumière de son apparente ambition démesurée). Il a prévu de sortir un album en l'honneur de chaque État des États-Unis. Seuls deux albums sur deux États ont été édités à ce jour. Si un jour un troisième album en venait à suivre, Stevens a déjà mis en œuvre certains « espaces d'espoir », du moins dans l'imaginaire public. Dépassant les frontières habituelles du rock, tout en entraînant apparemment son objectif sur les frontières d'un État à la fois, Stevens – connu pour jouer lui-même de chaque instrument – revivifie une sorte de mise en récit apparenté à l'aménagement du paysage qui se focalise sur certaines personnes et lieux spécifiques, répondant de la sorte à une demande désespérée de chez-soi dans une atmosphère mondialisée et anxieuse.

Cette aspiration à de l'espace ressemble-t-elle à la façon dont Justine construit une « grotte magique » pour Léo dans *Melancholia* (2011) de Lars von Trier afin de maintenir à l'extérieur les forces du chaos (et de l'anéantissement) ? À peine quelques années avant que Huygens ne découvre cette « région triangulaire obscure » sur Mars, un autre ancêtre de la philosophie a appuyé sur un bouton obscur, précipitant un développement qui allait hanter la pensée logocentrique occidentale dans les temps à venir. Pour demeurer en dehors de ce « royaume des ténèbres » toujours tentant, par exemple pour contrôler nos peurs et nos inclinations violentes envers nous-mêmes et les autres, il faut installer le Léviathan en démiurge de la société selon la morale du philosophe Thomas Hobbes. Dans son *Léviathan* (1651) visionnaire, Hobbes relie de manière intéressante – c'est ainsi que de demi-vérités prospèrent, à partir d'histoires racontées à moitié – cette anxiété à la curiosité dans la recherche de causes et dans l'affrontement de pouvoirs invisibles. Il n'y a pas de petite « matière noire » : pour rompre « le cycle répétitif infini de l'errance dans la culpabilité et la douleur », pour utiliser les mots de Žižek, ou pour se détourner de la catastrophe (l'obscurité absolue), il existe une curiosité qui repousse les limites et imagine – toujours dans la logique dépressive, mais magnifique du film de Von Trier – une sphère bleue de mélancolie approchant par derrière.

Explorant les limites d'une sorte de pensée magique erronée qui nous impose une « connexion partagée », ce n'est pas par hasard que nous avons achoppé sur la couleur bleue. Les terriens n'ont commencé à regarder la Terre (en tant qu'image) que depuis la célèbre photographie de la « Bille bleue » de 1972. Il faut aussi se souvenir de la « révolution bleue » d'Yves Klein qui, au milieu de l'ère nucléaire, s'est inspiré d'un discours transformationnel et universalisant à la lumière de la nouvelle machine de destruction. En 1958, suite aux discussions menées par des scientifiques à propos de la construction d'une « bombe à cobalt », Klein envoie une lettre au Président de la Conférence internationale de Détection des Explosions nucléaires lui proposant de « peindre les bombes A et B en bleu ». Klein souhaitait rendre les retombées radioactives visibles en les colorant en bleu, à travers le procédé de son propre Bleu Klein international. Aussi absurde que ce saut dans le vide puisse paraître aujourd'hui, prenant en compte toutes nos tentatives actuelles « contre l'anthropocène<sup>11</sup> », voici un artiste qui déclenche la Révolution bleue qui pourrait être propagée par

---

<sup>10</sup> Ma comparaison des *planètes unies* de Van Welden et les « *États unis* » de Stevens est un peu tirée par les cheveux, mais il ne fait aucun doute qu'il existe un « besoin » général dans les arts de transcender l'ironie postmoderne et de son obsession du « fragment » et des bribes déconnectées du (grand) récit...

<sup>11</sup> Comme déjà mentionné, T. J. Demos propage manifestement dans son ouvrage *Against the Anthropocene* de discréditer la pensée politiquement irresponsable qui considère « les activités humaines comme les moteurs centraux des conditions géologiques significatives de notre présent. »

la bombe. « Viens, viens Armageddon, viens » chantera Morrissey trente ans plus tard, dans son album *Viva Hate* (1988), comme pour ajouter une bande sonore à l'appel explosif de Klein. Aussi bien les Britanniques que les Américains, comme s'ils étaient à nouveau à égalité ici, semblent apprécier (viens, viens, à répétition) le sarcasme inclusif de cette mésalliance politique des dangers d'un anéantissement total. Un surréalisme étrange coule comme la lave du cratère d'un volcan : le tableau d'Andy Warhol *Red Explosion* (1963) ne reproduit pas seulement à multiples reprises une explosion de bombe atomique, mais fait aussi écho à la manière dont les journaux et les tabloïds rediffusent sans cesse les images de destruction et de désastre.

*Red Explosion* de Warhol nous replace dans une trajectoire alignée sur la Planète rouge. Il s'agit de la trajectoire de colonisation planétaire, de transcendantalisme, de visions éco-culturelles oniriques et de science-fiction. Nous semblons tous vouloir quelque chose de Mars... Nous ne pouvons pas nous empêcher de pénétrer dans l'arène chaotique de la politique, nonobstant à quel point on tente de l'éviter, peu importe où et jusqu'à quelle distance nos télescopes sont en mesure d'explorer. Dans sa trilogie martienne très applaudie (1993-1999), l'auteur états-unien de science-fiction Kim Stanley Robinson se sert de la Planète rouge – à l'apogée de l'ère post-historique et post-moderne – « comme d'une table rase historique, un modèle pour la création d'une société humaine plus saine, plus durable et plus juste. » Les antagonismes abondent quand il s'agit de Mars. Tandis que sur Terre certains construisent les conditions d'une intendance commune sur la terre, en mer et dans les airs, d'autres (comme Robinson et Elon Musk) fanfaronnent à propos de l'envoi d'humains sur Mars en 2022 pour le prix d'une Lamborghini.

### **Syntonie finale de la politique et réappropriation**

Quel que soit le cours que vous preniez, Mars vous catapulte sur une orbite entièrement circulaire. C'est ainsi que j'ai pris conscience que Karl Van Welden a quelque chose en commun avec l'artiste plasticien franco-américain Éric Baudelaire, dont la dernière présentation monographique en date s'intitulait *The Music of Ramón Raquello and his Orchestra* (2017) d'après le chef de bande fictionnel et perpétuellement interrompu dans l'audiodrame *La Guerre des Mondes* d'Orson Welles. La question à laquelle les deux paraissent réfléchir est : comment s'accommoder de la complexité catastrophique de la vie contemporaine ? Afin de faire face à cet exploit, ils en reviennent au cyclique, au récurrent. Certaines trajectoires deviennent de revisitations en boucle, restituées par le biais d'un brassage d'installation, d'œuvres graphiques, de films, de photographies, etc. À travers une série de paysages « filmés » sur les lieux que traverse le sujet ou l'artiste en personne, ces pratiques artistiques interrogent la façon dont de tels paysages reflètent les structures politiques et sociales qui constituent la toile de fond d'un processus d'aliénation. Les deux partagent quelques points communs avec la « théorie du paysage » (*fûkeiron* en japonais) qui tente d'éviter toute fétichisation du paysage. Bien que le travail de Karl Van Welden soit moins ouvertement entrecoupé de « récits politiques » que celui de Baudelaire, il garde prise sur une certaine réalité politique lorsqu'il aborde la question des terres au pied du volcan toujours menacées d'être transformées en friches. La réappropriation de la propre réappropriation de Joseph Beuys est un bon jalon pour explorer cet environnement. Le renommage subversif des Tours jumelles par Beuys (*Deimos and Phobos*) dans les années 70 inspire à Karl Van Welden un retour vers ce qui est devenu « la plaie » ou

---

*ground zero* et d'y griffonner les noms de Deimos et Phobos (les deux lunes de Mars) par-dessus l'œuvre de Beuys, comme s'il « terraformait » – pour utiliser un terme typique de Robinson – presque l'œuvre d'art d'autrui afin que nous revenions à des symboles anciens pour mieux comprendre les défis auxquels nous faisons face.

Tom Viaene (Bruxelles, le 15 mars 2018)

En réponse à l'exposition *The Volcano Notes* de Karl Van Welden à Gouvernement à Gand (du 15 au 18 mars 2018).