

Communiqué de presse

Rhett Leinster

Send a signal wherever you are

23 Novembre 2024 – 18 Janvier 2025

Des *motifs* ou des sujets sont suspendus dans un état perpétuel de devenir... les images trouvées captent l'attention... un vendeur sur eBay valide involontairement l'usage d'une lampe de poche... lançant un appel (un signal) à poursuivre le sens jusque dans les marges. Pensées et perspectives sont en suspens – peut-être indéfiniment en train de se déployer –, et les images se détournent progressivement ailleurs ; non pas, comme il pourrait sembler, dans l'immensité de l'imagination (ou alors, pas seulement), mais dans les strates, les failles et les filtres intercalés à leur surface. Là où la finalité, dans l'œuvre achevée, pourrait mettre fin à la possibilité pour la vision de dériver vers ce qu'elle affirme comme sens, ici, par la mise en avant par l'artiste des forces compositionnelles qui permettent de se déplacer dans l'image, nous sommes attirés dans le pli, perpétuant ainsi l'arrivée incessante de l'instant *en tant qu'image*.

Les œuvres de Rhett Leinster sont imprégnées de cette force mystérieuse de fascination, de cette compulsion à regarder de plus près. Elles font signe vers quelque chose. Comme des portes légèrement entrouvertes, elles offrent des aperçus partiels de lieux, de formes et d'objets – des bunkers, un foulard, des ailes, des casques – dans leur constante indéfinissabilité, nous incitant ainsi à entrevoir ce *lieu* inaccessible, parfois impraticable ou incohérent, qu'est la peinture.

L'artiste évoque dans une lettre une gravure d'après Mantegna, *Christus daalt af in voorgeborchte (Le Christ descend aux Limbes)* ; en particulier une figure insignifiante, à moitié visible, enfermée dans les marges de l'image, en train d'émerger des limbes ou peut-être de s'y engouffrer. Leinster avait suggéré que l'obfuscation de cette figure pourrait être analogue à ce qui se produit dans son œuvre intitulée *Bunker*.

*

Il semble utile de faire une pause ici, dans *l'indétermination* du lieu, et de poser une question sur la position que l'on adopte face à une image. Ou, que se passe-t-il lorsque nous restons un moment à l'intérieur d'une image ? C'est comme ce phénomène qui se produit lorsqu'on répète plusieurs fois un mot jusqu'à ce qu'il commence à sembler étrange dans notre bouche : que se passe-t-il lorsque notre regard persiste, lorsque nous sommes attirés dans la planéité du champ pictural, en quête de quelque chose ?

Regardez assez longtemps et l'espace finira par s'ouvrir ; s'en échappent des concentrations, des intensités, des densités vacillantes de lumière, de texture, de pigment. Ainsi pénétrons-nous dans l'espace de la matière, cherchant au plus profond de la surface, jusqu'à nous en approcher de si près, désorientés dans notre propre champ visuel, que l'image finit par nous conduire auprès de sa limite mouvante.

Cette limite laisse entendre quelque chose sur la manière dont nous nous situons par rapport à l'œuvre – tout ce qu'elle renferme, révèle ou dissimule. Par exemple, que signifie, dans les textes sur les images, le fait d'être *dedans* ? De tels textes sont rédigés par milliers chaque année, mais peu d'entre eux offrent une perspective sur cette position. La distance est implicite, pourtant le préalable consiste à trouver un moyen d'arriver à une fin. Peut-être que la plupart des textes d'exposition se limitent à fournir des informations sur les œuvres, les contextes et les concepts qui sous-tendent leur création, et ne se préoccupent pas de la perspective à partir de laquelle le texte qui les accompagne est rédigé. Alors, que doit communiquer ou signaler cette forme ? Que signifie lire une exposition à travers son texte, ou plutôt, à travers cette forme de textualité qui réduit si souvent le partage du savoir à la diffusion de simples informations – si tant est que l'information, pour paraphraser Elizabeth Hardwick, « puisse être qualifiée de *simple*. » Il semble que la question traitée dans le texte d'exposition

devrait permettre une sorte de *libération*, c'est-à-dire une libération du sens qui rendrait accessible quelque chose qui se cache dans les œuvres. Pourtant, de nos jours, alors que la forme écrite s'est imposée sous le mandat d'une économie de l'information obsédée par l'occupation de l'espace de l'art comme simple relation sémantique – et donc clairement indifférente à la forme – comment aborder l'écriture sur les œuvres d'art, qui elles-mêmes résistent à la libération et mettent l'accent sur des formes de résistance : des perspectives, des méthodes et des gestes qui tentent d'échapper à la clarté de la définition ?

Au lieu de se demander ce que le sens d'une œuvre d'art devrait libérer, ne devrions-nous pas plutôt nous interroger sur ce qu'une œuvre d'art libère dans nos pensées ? Ou bien, l'œuvre pourrait-elle, idéalement, subsister dans un état d'indétermination où le sens se jouerait dans la relation ; c'est-à-dire, par l'influence réciproque de l'un sur l'autre, cajolant les faits avec des méditations, les effets avec des affects, les pensées avec des textures ? En faisant un pas de côté, en pensant à rebours, en lâchant prise avec l'image, pour pousser l'écriture dans son non-attachement essentiel, c'est-à-dire en résistant à la divulgation tout en parvenant néanmoins au sens, on déplace peut-être l'accent sur la capacité de l'image à faire glisser et tomber des systèmes entiers de sens – hors du cadre.

Le «signal» qui est appelé et émis est réfracté. Il rebondit sur la surface des œuvres et atterrit dans l'écriture, comme pour dicter la forme de la libération : quelque chose qui serait peut-être enclin à errer, à glisser et à se déplacer, poursuivant des signaux où qu'ils se trouvent dans le champ pictural. Pour qu'un texte agisse alors de manière analogue aux œuvres, pour qu'il réponde de façon pertinente à leurs appels, à leurs signaux, à leurs échos – qui n'émanent pas précisément de sujets clairs, ni d'un espace défini –, il s'agit au contraire de prêter attention à un mouvement. Et surtout à l'endroit où celui-ci se brise.

Il convient de dire que ce texte-ci a lui aussi été produit de manière (au moins conceptuellement) analogue aux œuvres elles-mêmes ; c'est-à-dire en mouvement continu, dans des avions et des trains, poursuivant des idées à travers l'obscurité de la saison changeante et la gravité des affaires quotidiennes, provoquant la pensée pour voir des états éphémères, à travers des vues littéralement réfractées vers un sens qui se déplace du virtuel au haptique.

Ce qui est capturé sur une page, ces mots qui s'empilent, a été forgé dans une obscurité partielle, à travers des distances et au fil des séparations, et n'aboutit – par défaut – à aucune destination.

La notion de l'arrivée est particulièrement importante ici, non seulement dans l'idée que la peinture occupe un espace intermédiaire, mais dans le sens où chaque œuvre ici se rapproche pour délimiter une sorte d'équivocation équilibrée. Fouiller l'image, aller dedans, s'en rapprocher, se glisser auprès d'elle : c'est en quelque sorte le but. Pourtant, ce faisant, on est conduit à l'errance dans l'espace du regard erroné. Voici un peintre en quête, mais qui, pour ainsi dire, ne cherche rien : «ce qui épuise se trouvant exactement là où il se représente comme inépuisable.» Des images ? Ou alors, tout ce qui les transmet : des strates, des filtres, des lentilles, non pas comme de simples outils numériques, mais comme des voiles historiques, culturels et esthétiques – des barrières sémantiques et des systèmes de réception qui contiennent et qui fabriquent du sens ; ici, peut-être, comme le cadre historique de la peinture qui est défait, démonté, ouvert de force.

Cela ne signifie pas que le sens existe au-delà du cadre, de la texture, de la surface ou de la matérialité des œuvres ; ici, le sens est plutôt montré comme se déplaçant à l'intérieur de ce champ, changeant et déstabilisé, sous l'influence transformative de ce qui se produit dans l'image et autour d'elle. Cela invite à réfléchir sur la mobilité paradoxale de l'image arrêtée. Je pense à l'affirmation de Maurice Blanchot (à propos de la poésie, mais pourquoi ne pas l'appliquer à la peinture ?) selon laquelle «L'exception échappe». Elle arrache le sujet au présent pour mettre quelque chose en mouvement. Leinster, lui aussi, nous invite à considérer l'«exception» : les effets, les techniques et les gestes qui font faire un détour à notre esprit, suspendant notre appréhension immédiate de l'image et retardant ainsi sa réalisation. Il nous enjoint à rester connectés au processus.

*

La réfraction se fait refrain. Elle traverse la matérialité et les gestes des œuvres ; elle est davantage un mécanisme de mouvement qu'un simple repère. Ce mouvement omniprésent définit la présence errante d'éléments qui

nous désorientent, comme peut-être l'atteste la lentille de Fresnel installée sur la porte de la galerie. Inventé par un ingénieur français de l'époque napoléonienne, ce type de lentille (utilisé dans les phares ainsi que sur la tour Eiffel) envoie un signal tout en cherchant quelque chose. Le regard passe à travers la lentille oblique pour témoigner d'une autre densité à travers l'image. En parcourant ses multiples significations, la réfraction pourrait aussi désigner un «changement de direction dans la propagation» qui dépend d'une potentialité ou de la distribution de certains facteurs – une sorte de «mesure des caractéristiques de mise au point d'un œil.» Comme dans les rêves ou dans des états d'épuisement, d'aliénation ou de dissociation, cette obliquité porte en elle le potentiel de modifier le cours de nos réflexions.

Il convient également de noter que le mot «réfraction» vient du latin «refringere» qui signifie «fragmenter». Quelque chose dans la création de toute image est toujours détruit ou brisé dans la perspective. Réfracter la signification ordinaire – fracturer la lecture facile – ouvre l'image à une forme de résistance. Les peintures exposées reflètent ce changement dans la propagation de la vie éveillée. C'est comme réapprendre à «voir» les formes (de vie) à travers d'autres lentilles, et ainsi gagner une perspective sur ce qui est aliéné, ce qui est dissimulé à la vue, ce qui est capturé dans une obscurité partielle : clignotant, vacillant, incertain.

Post scriptum

Comme le mot *Bunker* a déjà été évoqué, nous faisant penser à un abri, à une cachette, à des lieux de défense ou d'attaque, elle soulève la question : qu'est-ce qui protège et préserve l'incertitude dans une image ? En quoi consiste son pouvoir de fascination ? Que mettons-nous sous terre pour le protéger, afin de sauvegarder la possibilité de rester à la limite de notre interprétation ? Comment une image passe-t-elle incognito, s'éclipsant dans sa propre action, afin de rendre paradoxalement présente la présence d'une œuvre ?

Résister à la cohérence, c'est résister à la fin. L'image se remplit d'omissions insaisissables, de ruptures, d'interruptions, de perspectives fugitives et de significations perdues. Et pourtant, dans toute l'immobilité des forces compositionnelles poussées à se retirer dans l'image, la réalité fondamentale demeure ce signal incessant, cet état d'indétermination qui garantit la continuité de l'image.

Sabrina Tarasoff

Rhett Leinster (1990) a étudié la peinture et la gravure à l'école d'art de Glasgow entre 2009 et 2013 et a obtenu un master en histoire de l'art en 2021. Ses expositions collectives récentes incluent : 'Our Teeth are Reefs', organisé par Slugtoun, à Collective Ending HQ, London; 'First Impressions' à Gastatelier Leo XIII, Tilburg; 'Moderato Cantabile' à Stoppenbach & Delestre, London; et 'Armour', organisé par Cento, à 20 Albert Road, Glasgow.