

van den Berg, Karen:

La décision de l'indécidable. A propos du travail d'Elisabeth Vary Sans Titre, 1997. Übersetzung von: Karen van den Berg,
Die Entschiedenheit des Unentschiedenen. Zu Elisabeth Varys Arbeit ohne Titel, 1997, in: Elisabeth Vary. Ausst.Kat.
Aargauer Kunsthaus, Düsseldorf 1998

in: Pratiques. Revue de réflexions sur l'art 16, Printemps 2005
S. 70-77

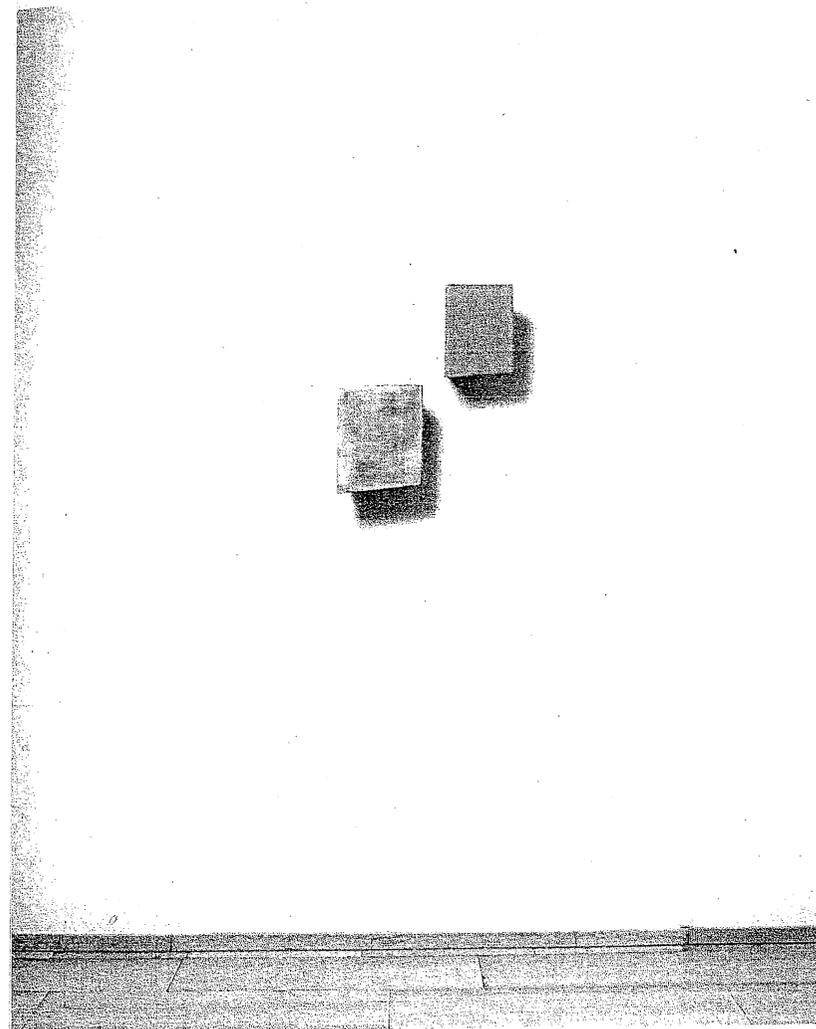
La décision de l'indécidable
A propos du travail d'Elisabeth Vary *Sans Titre*, 1997
Karen van den Berg
Traduit de l'allemand par François Perrodin *

1/ De ce côté-ci du tableau

Deux plans de couleur: en haut à droite un orange de cadmium lumineux, en bas à gauche un bleu pâle, liquide et changeant. L'orange est posé face au regard comme un pigment en poudre pur, dans une densité opaque et une intensité ardente; le caractère sec et granuleux de la matière colorée est accentué par des traces verticales d'abrasion. Au contraire le plan clair opère par sa surface brillante et transparente, comme s'il était liquide; sur les bords, les renflements qui apparaissent montrent la coulure lente d'une solution visqueuse. La couleur est en elle-même particulièrement trouble, pleine d'inclusions difficiles à définir. Des couches sous-jacentes laissent transparaître une lueur rouge. Ce qui au premier abord semblait être une surface monochrome bleu-pâle se révèle être une émulsion aux multiples facettes.

Entre ces deux plans de couleur se développe une relation ambivalente, une ouverture pleine de tension. Ceci a à voir, et ce n'est pas le moindre des éléments, avec l'ordonnement de ces plans dans l'espace: la mise en place en diagonale ne constitue pas plus un ordre qu'une hiérarchie, elle introduit un rapport tendu qui maintient le regard du spectateur dans un état d'attention constante. De là vient une énergie, qui active non seulement le mur mais l'ensemble de l'espace comme champ de relation du tableau. Les bords des plans de couleur, et par-dessus tout l'espace entre les deux éléments peints

* Ce texte est paru sous le titre « Die Entschiedenheit des Unentschiedenen, Zu Elisabeth Varys Arbeit *Ohne Titel*, 1997 », en allemand et dans une traduction anglaise, dans le catalogue des expositions *Elisabeth Vary* à Arrau, Friedrichshafen, Wuppertal, Erfurt, 1998-2000

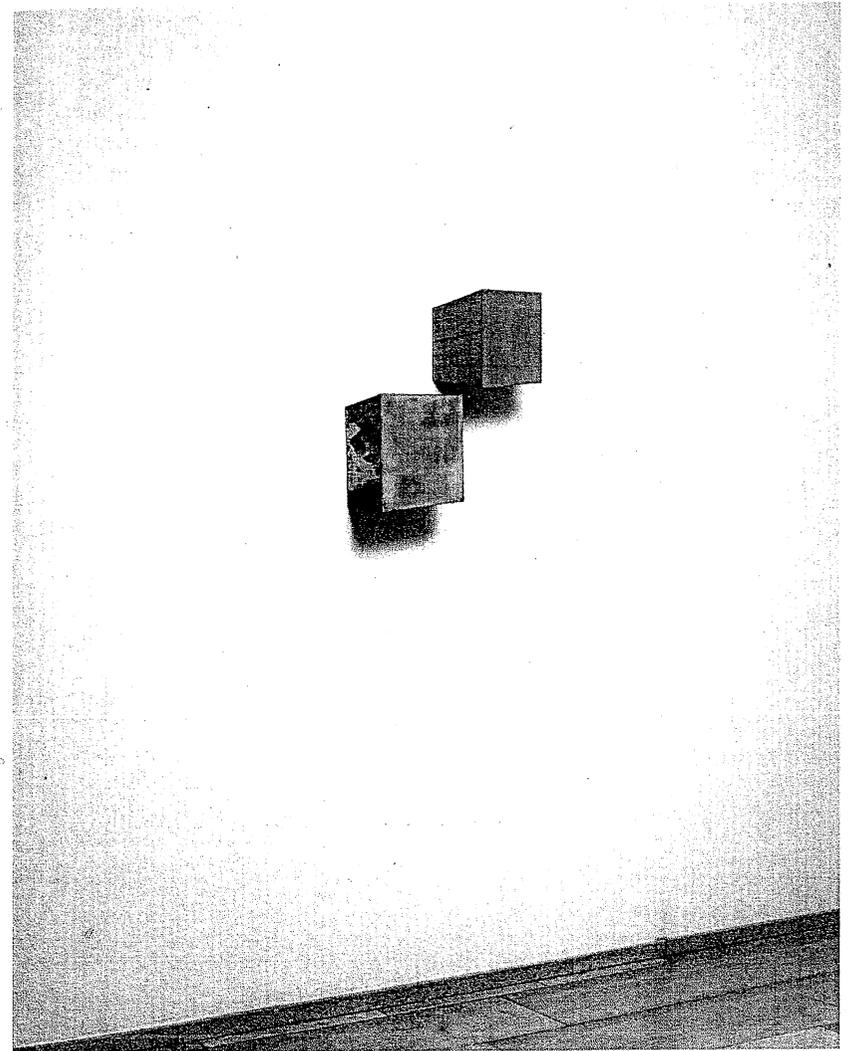


acquièrent par là une signification particulière. Cette accentuation des limites et de l'entre-deux est à mettre en relation avec la forme des deux plans eux-mêmes. Ils ne sont pas vraiment à angles droits, mais montrent au contraire des angles plus ou moins aigus ou obtus. Les angles aigus font que la forme se retourne sur elle-même, introduisant une légère dynamique. Ceci est juste suffisant pour mettre en tension sensible l'espace environnant. Ainsi les surfaces, et leur relation apparemment précisément équilibrée, créent un champ d'énergie qui trouve son point culminant dans le passage étroit entre les deux angles qui se font face sur une diagonale. Ce champ attire constamment le regard sur lui, gagnant visiblement en suggestivité. Envisagés comme un motif purement géométrique, les deux angles mutuellement en relation n'entrent pas dans un ajustement vectoriel exact; ils semblent y échapper de très peu. En conséquence leur relation n'est pas définie de manière linéaire, ne semble pas être construite à partir de coordonnées précises, mais au contraire relever d'une dialectique explosive de rencontres et d'impossibilités. La relation contient en cela une ouverture qui est si précisément équilibrée qu'une dynamique insistante apparaît grâce à elle, une énergie vibratoire. Par là, l'événement pictural est plongé dans un entre-deux, dans la constitution d'une relation.

On n'a pas affaire à la juxtaposition additive de deux peintures autonomes sur un mur, ni à la division en deux parties d'un diptyque pris dans un sens traditionnel, car là encore, l'espace intermédiaire devient un élément que l'on pourrait aussi nommer image: la composition exacte du moment de tension entre les deux plans, dans la diagonale allant du haut à gauche au bas droite qu'ouvre le plan du mur, de même que l'écart entre les plans colorés et le mur, toutes les interactions spatiales, fondent autant l'identité de ce travail que les peintures (comme objet) que nous avons sous les yeux.

Plus précisément, la thématization des dimensions de l'épaisseur et le lien intégrateur du mur et du tableau fondent l'intensification de la présence des plans colorés. Leur présence dans l'espace s'en trouve accentuée. Ainsi l'expérience visible n'est pas dirigée vers un espace pictural qui se situerait au-delà de l'espace du spectateur, mais vers la relation spatiale dans laquelle il se trouve lui-même.

Par la séparation affirmée des plans colorés du mur l'immanence radicale de l'événement pictural est affirmée. Le tableau se place entièrement du côté du spectateur, se développe dans cette relation, y participe.



2/ La découverte de la couleur

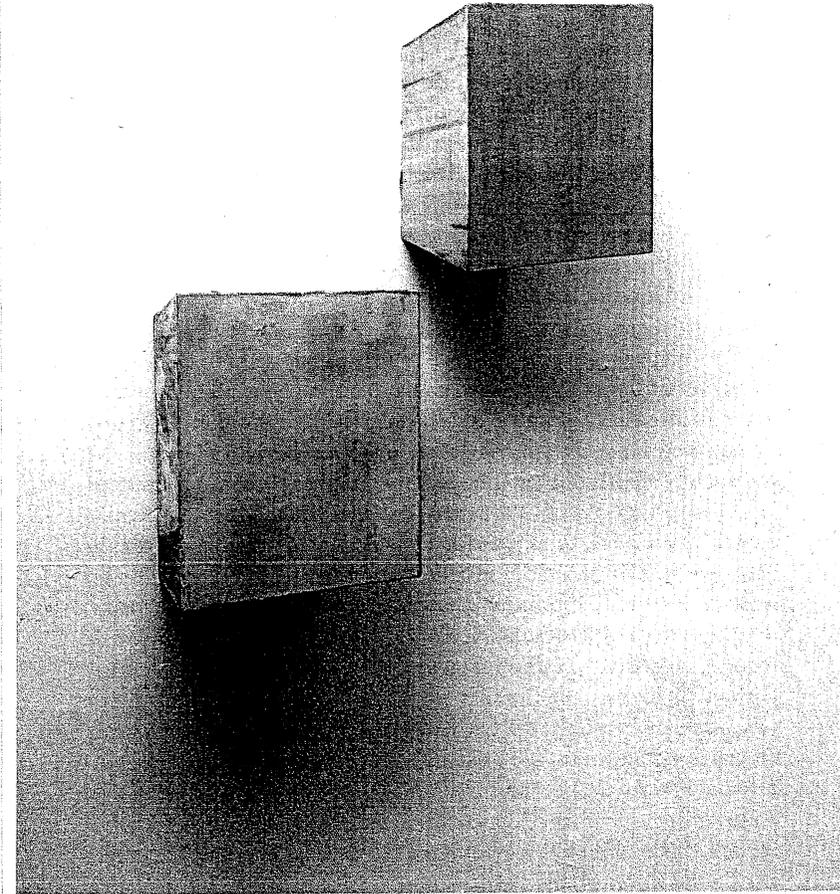
Pour Elisabeth Vary l'acte de peindre semble être bien plus découverte qu'exécution. Le travail avec la couleur semble expérimental. Les vues de côté, en particulier, affirment la procédure picturale comme équilibre entre le fait de laisser l'imprévisible devenir visible et l'action préméditée: on y voit des coulures de peinture, des traces du faire, des empreintes de couteau à peindre, et une multiplicité de recouvrements de couches de peinture, pour partie liquides et transparentes, pour parties opaques. La peinture a visiblement été employée dans des formes les plus variées et avec des outils et des techniques les plus divers. En cela, les traces du travail ne relèvent pas d'un geste étudié, virtuose, pas d'un savoir doctoral, et pas d'une inscription identitaire du geste, mais au contraire d'une recherche expérimentale continue des attributs de la couleur adaptés au tableau. Dans cette recherche, la relation entre peinture et corps est aussi à sa disposition: parfois la peinture recouvre son support comme une peau, parfois elle l'ouvre en introduisant une dimension de profondeur.

En particulier, le recouvrement du support par la couleur n'est qu'en partie prévisible. Le fait de peindre est envisagé comme acceptation délibérée de développements inattendus, comme attention et détection de processus autonomes. Une concrétion picturale ne peut être envisagée que par une prédiction approximative, un pressentiment de ce que cela pourra être. Ainsi, bien que la procédure puisse sembler expérimentale et spéculative, le résultat n'est jamais fortuit: chaque chose advient dans le cadre d'un répertoire artistique très bien maîtrisé, mais aussi, et avant tout, avec l'exigence d'une réussite, l'intuition forte d'un résultat satisfaisant.

3/ Changement de lieu: le présent dans l'histoire

D'un point de vue oblique les surfaces frontales orange et bleu clair acquièrent un fort caractère dynamique. Le plan du mur ne semble alors fonctionner que comme une force d'opposition, pour permettre une mise en avant véhémente dans l'espace.

Les différenciations que permettent les visions latérales, par opposition aux plans frontaux, invitent à se déplacer autour des tableaux, pour les percevoir de tous les côtés. Là aussi, les différents points de vue modifient les dimensions sculpturales des tableaux, et la relation qu'ils entretiennent, qui se modifie lorsqu'on se déplace devant eux,



pousse à un changement continu de position, à toujours rechercher de nouvelles relations.

Seule la vision frontale semble déterminée par un point de vue particulier. Ceci ne veut pas dire que ce point de vue ait une quelconque priorité; les points de vue latéraux s'affirment comme étant des points de vue picturaux équivalents. Mais comme dans ce cas il n'y a plus de point de vue privilégié, la peinture semble plus spatiale, ouverte, et multiple. Ils indiquent alors avant tout quelque chose de l'histoire du procédé pictural: ils montrent les traces du travail et de la succession des couches de peinture — comme sur les bords des formats — qui sinon seraient masqués par les plans qu'ils supportent.

C'est seulement grâce aux points de vue latéraux qu'il devient évident qu'il y a une relation profonde entre les deux objets; là seulement que se révèle leur origine commune. Le parcours du spectateur révèle toujours plus de connections. La lueur orange que l'on voit sur la droite de la peinture bleu pâle laisse à penser que sa surface frontale a pu, à un stade précédent, correspondre à la teinte de l'objet orange. À l'inverse, il y a un rapport entre la vision du côté gauche de l'objet orange et le plan du bleu pâle. Des étapes antérieures de l'évolution d'un objet apparaissent dans l'autre, comme si l'histoire de l'un se retrouvait dans l'autre d'une manière qui ne peut pas être totalement éclaircie, et comme si les objets étaient passés par des stades d'évolution identiques, dans des séquences différentes, et avec des impacts différents. La complicité implicite devient toujours de plus en plus évidente. Ce qui à première vue semblait antithétique, le plan frontal orange cadmium presque empoisonné de la droite, le délicat plan luisant bleu pâle de la gauche, gagnent en affinité lorsqu'on les regarde de côté. L'impression d'une interdépendance historique complexe des deux objets est alors, dans la vision frontale, suspendue de manière répétitive, comme pure présence. Ici culmine le pouvoir énergétique de la constellation. Par contraste, les points de vue latéraux précisent, de manière radicale, la nature évolutive de l'acte pictural. Ils suggèrent une diversité de stades de développement perdus, peut-être oubliés. Au delà, ils montrent que l'acte pictural ne peut pas être compris comme un développement linéaire. Ce n'est pas la transformation d'une idée qui est rendue visible dans la peinture; l'acte pictural a des imbrications complexes, en lui surgit aussi l'imprévisible, qui donne au faire une nouvelle direction et nécessite de redéfinir une trajectoire: qui permet l'émergence d'un moment fécond.

Pour Elisabeth Vary ce moment fécond apparaît lorsque quelque chose de foncièrement indéfini devient une réussite: comme si la conduite de sa peinture n'était pas dirigée vers une finalité et une perfection élevée, mais vers une ouverture immanente, l'artiste détermine aussi la relation des tableaux entre eux — cette relation doit être très exactement précisée — pour que la tension et la différence se déploient en elle, que la liberté prenne forme.

Doubles pages suivantes:
Elisabeth VARY
Exposition "Peinture spatiale"
Galerie m Bochum, 1996
Courtesy Galerie m Bochum