

Idem e(s)t diversum

Vitesse et temps, induction et intensité

La renaissance, c'est le début du capitalisme, le début de l'impérialisme en même temps que la mise à disposition de l'infinité de l'espace. La position de l'individu est reflétée dans l'infini. Tout est révélé, la réalité absolue d'une vision absolue du monde, rien ne reste discret. Pour y mettre un accent de plus: aussi la photographie travaille avec ces regards habituels. La seule référence, c'est le sujet.

Je refuse cette position. Les objets existent aussi sans nous.

Gerade Thatsachen giebt es nicht, nur Interpretationen. Wir können kein Factum „an sich“ feststellen: vielleicht ist es ein Unsinn, so etwas zu wollen. „Es ist alles subjektiv“ sagt ihr: aber schon das ist Auslegung, das „Subjekt“ ist nichts Gegebenes, sondern etwas Hinzu-Erdichtetes, Dahinter-Gestecktes. (Nietzsche 1886/7)¹

Nous inventons littéralement le monde dans lequel nous vivons, en le vivant, dit Maturana.

Le monde n'est rien qui soit posé en face, nous nous trouvons dans le monde, l'espace nous entoure, il change et nous changeons avec l'espace. Si notre cerveau ne traitait pas l'aperçu (d'habitude il n'en garde pas plus que vingt pour cent), si la perception ne se limitait pas aux rapports cause à effet, à ce qu'elle a déjà enregistré – elle pourrait faire une promenade dans l'espace et dans le temps: les distances différentes, les horizons, le changement de perspective, de vitesse.

Dans mes tableaux, on peut remarquer un mouvement parallèle à la direction de vue, surtout par le “movement” de la couleur, mais aussi par le changement entre le distinct et l'amorphe, l'inachevé. Mes tableaux évoquent la mémoire de la montagne, des versants rocheux, des plantes, des structures géomorphes etc. – ainsi l'observateur peut les interpréter –, on y trouve des lieux ouverts, des intervalles vides. Tout ça engendre une pulsation dans le temps, mais aussi dans l'espace: une pulsation entre loin et près. La surface du tableau est un champ d'énergies variables. À part de ça, il y a un second mouvement, vertical à la direction de vue, par les lignes qui sont liées au sujet, des lignes et arabesques “tracées”. Elles repètent des thèmes, elles augmentent, modifient, mettent en combinaison l'égal, le pareil et le différent (cf. Mittag, Hniedziewicz).

Musique

Si on ne comprend pas l'art comme statique, arrêté dans le temps (ce que fait Lessing dans son œuvre “Laokoon”), mais, au contraire, comme imparfait, soumis à un développement progressif, si on le comprend comme un renvoi à une certaine possibilité qui ne se réalise que par le regard de l'observateur – ça n'admet ni des interprétations effrénées ni l'hasard ni un “anything goes” – si donc

¹ *Les faits n'existent pas, seulement les interprétations. Nous ne pouvons pas constater un fait en soi: le prétendre, c'est peut-être absurde. ‘Tout est subjectif’ dites vous: mais ça déjà est une interprétation, le ‘sujet’ n'est pas donné, mais il est ajouté par fiction, passé derrière. (traduction approximatif, C.M.)*

(je résume) rien n'est complètement cohérent avec soi-même, si la représentation dépeint une sorte de com-possibilité (!), c'est dans l'encadrement que se passe quelque chose qui est au-dehors du cadre.

Je pense que la musique, par sa nature-même, est incapable d'exprimer quoi que ce soit: un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature ou autre chose. L'expression n'a jamais été une qualité immanente à la musique, et son droit d'existence ne dépend en aucune manière de l'expression. Si par contre, comme c'est presque souvent le cas, la musique paraît exprimer quelque chose, il s'agit d'une illusion, pas d'une réalité. Ce n'est rien qu'un accessoire extérieur, une qualité que nous attribuons à la musique d'après une vieille coutume tacite, comme une étiquette, une formule – bref, c'est un vêtement mis à la musique, que nous confondons peu à peu avec elle – soit d'habitude, soit de manque de compréhension. (...) Le phénomène de la musique nous est donné pour la seule raison qu'il mette les choses en ordre, surtout en ordre entre l'homme et le temps. (Igor Strawinsky dans ses mémoires, traduction C.M.)

Cézanne qualifie l'art comme un regard penseur.

Si on regarde mes tableaux comme on a l'habitude de regarder, avec la "perspective de tunnel" de la renaissance et de la photographie, relatif à l'encadrement, les tableaux apparaissent confus, sans ordre, hermétiques. Au contraire, si on accepte de les traverser en étapes, comme une pièce de musique, avec ses thèmes et ses motifs qu'on entend l'un après l'autre – on verra une pulsation dans le temps, des rapports qui se concentrent et se diminuent: concrétion et dilution, aussi proximité et distance dans l'espace. Le fragment d'un sujet, qui paraît facile à saisir, et la paraphrase dans l'arabesque; répétition de l'égal; similitude et différence. Se rappeler signifie anticiper. La technique de combiner des perspectives disperses, ça équivaut à sauter mentalement. La signification – ce que l'on aperçoit avec les sens – résulte de ce qui n'a pas été dit, de l'intervalle des glissements de perspective. Ainsi le vide, le silence du gris, l'amorphe, l'inachevé signifient la même chose comme compression.

L'observateur se trouve dans le tableau, pas devant. Il regarde en parallèle à la direction de vue et en vertical en dépassant l'encadrement. L'espace naît devant la toile, la toile-même, c'est la fin.

Werner Haftmanns Beschreibungen der Bilder von Ernst Wilhelm Nay in seiner großen Monographie über den Künstler sind ein exemplarisches Beispiel für Richters Kritik (an der Bildauffassung der Klassischen Moderne, W.Z.). So heißt es dort beispielsweise über Nays Gemälde „Die Nacht“ von 1963: „Eine strenge Geometrie aus zwei exakt gezeichneten schwarzweißen Rundscheiben sichert die Konstruktion in ihrer Mittelachse, die dann begleitet wird von geometrischen Weißformen, die wie mit dem Lineal gerissen scheinen. Spitzige Formen, auch sie in der Exaktheit geometrisch-technoider Zeichen, stoßen von rechts unten herein und zielen auf der Gegenseite auf ein Spitzoval, das sich mit scharf silhouettierten schwarzen Rechteckformen abschirmt Das auffälligste und dieser straffen Geometrie gar nicht recht zugehörige Formelement aber ist eine in leichter Diagonale von links unten nach rechts oben verhalten aufleuchtende Farbpassage aus duffem Rot, die sich durch das geometrisierende, auf scharfen Kontrast gestellte Ensemble biegsam zieht.“ Genau diese Einstellung aber bestimmt Haftmanns Blick auf die Kompositionen von Ernst Wilhelm Nay. Er sieht die Leinwand als ein Aktionsfeld der Farben und Formen, die der Künstler so zueinander

in ein komplexes Bildgefüge bringt, dass sich die gestalterischen Gewichte harmonisch oder spannungsreich auf der Fläche verteilen. (Aus: Dietmar Elgar, Gerhard Richter, Maler, 2002²)

Sigmar Polke blague: „Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!“³

Certainement Haftmann a dit la vérité, même si ce ne soit pas une vérité irréfutable; c'était le lait qui nous nourrissait à l'université – pour moi ce fut entre 1964 et 1972.

Gris

Je me sers souvent de la couleur grise, le plus souvent c'est la première couche qui est grise. J'aime biens le temps gris, pluvieux du mois de novembre – mais le gris sur mes tableaux n'est pas question d'une humeur; je préfère dire “champ mental” au lieu de sentiment ou émotion.

La couleur grise est une couleur dont on a réduit le multicolore, le “gris coloré” naît d'une induction: par les couleurs voisines, par l'incidence de la lumière, la température de la lumière et par la surface de la toile. La couleur grise réunit en soi tout le spectre multicolore. Le gris n'est pas fade. C'est la totalité, la quintessence de toutes les couleurs, avant qu'elles se spécialisent et se fassent remarquer comme couleurs concrètes.

Dans son livre “La grande image n'a pas de forme. Ou du non-objet par la peinture”, paru 2003 dans les Éditions du Seuil et traduit en allemand sous le titre “Das große Bild hat keine Form. Essay über Desontologisierung“ (2005), Francois Jullien parle des idées qui sont importantes pour la peinture chinoise et qui tournent autour du préfixe dé- qui pour lui est le dé- „du renfouissement et du retrait, ... celui de dé-faire, dé-peindre, dé-représenter“ et aussi de la décompositon.

Pour ma peinture, j'ai exprimé des pensées pareilles (cf. le papier sur le palavre, 1996): La signification n'est plus possible. En 2009 j'ai parlé du principe de “Homöopathisierung” – le retour à l'indifférencié, à l'indécis et à l'incertitude (Heisenberg⁴), à la dilution – pas à la dissolution. La dissolution (de la forme) est un moyen du style moderne qui signifie l'opposition à un sujet. Dilution,

² *Werner Haftmann décrit les tableaux de Ernst Wilhelm Nay dans une grande monographie dédiée à l'artiste. Ces descriptions sont des exemplaires pour la critique de (Gerhard) Richter. Il dit par exemple du tableau “La nuit” de 1963: ‘Une géométrie rigoureuse, formée par deux disques exactement dessinés, assure la construction dans l'axe du milieu, qui est accompagné de formes blanches géométriques, qui semblent être tracées avec une règle. Des formes aigües, elles aussi dans l'exactitude des signes géométriques et technoïdes, s'enfoncent du coin droit en bas et visent, au coin opposé, un oval pointu, qui se défend par des rectangles noirs avec leurs silhouettes précises. L'élément le plus remarquable qui ne correspond pas vraiment à cette géométrie rigide, c'est un passage de rouge provenant du coin gauche en bas, et flamboyant, d'une manière réservée, en diagonale jusqu'au coin droit en haut. D'une manière très souple, le rouge traverse l'ensemble géométrique, fixé sur le contrast pronocé.*

C'est juste cette position qui définit le regard de Haftmann sur les compositions de E.W.Nay. Il comprend la toile comme champ d'action des couleurs et des formes, que l'artiste met ensemble dans une texture complexe afin que les poids du modelage se dispersent sur le plan avec harmonie et tension. (C.M.)

³ *Des êtres supérieurs on donné l'ordre: peindre en noir le coin droit en haut.*

⁴ Voir aussi le „chat de Schroedinger“

“Homöopathisierung”, au contraire, est l’objet-même, dans un état non-distinct, sans référence à la substance originale. L’état est instable, transformable, parce que l’exclu est révélé. Le concret devient discret. De l’autre côté, cette référence permet les actualisations, elle est une compression du possible et de l’existant.

Perception réfléchie, un espace endogène

Peut-être que peindre signifie réfléchir sur la perception, la conscience, alors une introspection, un procès circulaire. Mais regarder, c’est dans notre vie une activité alphalinéaire, dirigée vers l’extérieur, qui s’oriente à un objectif, un résultat, une notion. On a besoin d’un œil reconnaissant, qui est entraîné à dénoter. Le regard bouge toujours, il est panoramique, il cercle autour des archipels des petites narrations. La signification (ce qui est perceptible par les sens) ne naît pas du non-dit, de l’intervalle des glissements de la perception, du changement de position, des distances variées. Ce n’est pas mon intention de faire comprendre cette différence, qui modifie le sens, comme une exclusion, mais comme une inclusion, comme une charnière esthétique, comme un “contra-pictum”.

Mes tableaux traitent la perception et l’objet, mais ils ne sont pas explicatifs, ni abstraits.

Le regard de distance – une aspiration dans la profondeur de l’espace –, et des plans étendus, qui causent un rabattement. Le regard de près: abréviation, dépistage, oscillation entre figures et arrière-plan, des élans convexes-concaves, dont l’énergie positive ou négative, dans la vue directe, produit la proximité ou la distance.

Dans mes tableaux je veux produire un flux de relations, d’un changement permanent des plans de signification, d’espace et de temps, ainsi que la physique quantique insiste sur le fait, que le monde à chaque instant est créé par l’observateur, comme le dit Rössler.

Je ne suis pas un interprète du monde, je ne fabrique pas des vérités absolues, je ne mets pas le doigt sur n’importe quelle plaie. Je pense que la peinture n’est pas capable d’exprimer quelque chose, ni des sentiments, ni des positions mentales, des implications psychologiques, des phénomènes touchantes de la nature (c’est le ressort d’Agfa ou de Kodak et de la carte mémoire de la virtualité préfabriquée). Elle n’exprime non plus les nouvelles politiques (la peinture n’est pas le bon médium).

La vérité, c’est ce que nous considérons comme vrai. Mais n’y a-t-il pas beaucoup que nous masquons, parce que nous voyons trop de choses et sommes obligés d’atteindre un objectif, de regarder d’une manière sélective, rationnelle? Qu’est-ce que nous pourrions voir si nos yeux tenaient l’aptitude de flaner, si les perceptions n’étaient pas liées à une interprétation possible? Le tableau pourrait devenir un terrain pour l’hasard, un terrain flou (indépendant de l’encadrement et des définitions compositives), qui change entre les passages ouverts et les concrétions, entre la densité et la dilution, qui dans son apparition n’est jamais le même malgré des composants non-variés.

La vue panoramique ouvre des archipels de conte, des positions d'arrêt, de l'interrogation, sans avoir la certitude d'une réponse. C'est pour ça que je prends au sérieux les ruptures (apparentes), les intervalles vides – le contra-pictum – la différence qui change la signification. La méthode d'enfiler des motifs, d'intégrer les couleurs dans les plans – et l'interférence dans l'espace avec les linéaments – tout ça ne permet pas concrétiser un contenu.

Qu'est-ce qu'il reste? On ne peut pas avoir les yeux ouverts assez longtemps, mais attention: ou on voit ou on ne voit pas (Skolimowski). Dans l'art – et seulement dans l'art – la manière de dénoter, de fonctionnaliser, de rationaliser en regardant peut se transformer, dans l'œil, en regard vers l'intérieur, en apperception – objet trouvé. Cela ne signifie pas une qualité de ce qui est intérieur, mais une sorte de tolérance, demander sans attendre une réponse, laisser ouvert la situation pour de nouvelles questions, circularité.

Soulever la voile de Maja (Schopenhauer) dirait former le monde d'après notre idée.

Ainsi les espaces de ma mémoire se couvraient peu à peu de noms qui en s'ordonnant, en se composant les uns relativement aux autres, en nouant entre eux des rapports de plus en plus nombreux, imitaient ces œuvres d'art achevées où il n'y a pas une seule touche qui soit isolée, où chaque partie tour à tour reçoit des autres sa raison d'être comme elle leur impose la sienne. (Marcel Proust, Le côté de guermantes)

Wieland Zeitler, 2012

Référence aux textes suivants:

Detlef Mittag, Attention Ce n'est pas une promenade ! Une excursion dans un nouveau tableau de Wieland Zeitler, 2009

Magdalena Hniedziewicz, Die inneren Räume des Bildes in der Malerei von Wieland Zeitler, 2009

Wieland Zeitler, L'art est un cheminement où une pensée visionnaire laisse une trace – Palaver.1996

Wieland Zeitler, Position et changement de perspective – extension et involution. 2003

Wieland Zeitler, Von selbstreferentiellen Linien und einem Blick, der nicht sieht. 2004

Wieland Zeitler, Eine kleine Erzählung über den Blick. 2007

Wieland Zeitler, Das Bild als endogener und selbstreferentieller Raum. 2009