

de Andrew Cannon

Les „White Paintings“ de Robert Rauschenberg qui ont été créés en 1951 au Black Mountain College, étaient à tel point dénués de toute accentuation que les surfaces reflétaient l'incidence naturelle de la lumière et les ombres des observateurs. Aussi Rauschenberg fit-il une fois le commentaire que „l'on aurait presque pu dire combien de personnes se trouvaient dans la pièce.“ Il devait revenir à un musicien de reconnaître le potentiel productif de ces oeuvres que l'on avait déjà taxées de réductionnistes: John Cage loua les tableaux dans lesquels il voyait „des aéroports pour la lumière, les ombres et les particules“¹. Par la suite, les „White Paintings“ devaient inspirer „4'33'“, la légendaire composition de Cage. Les deux oeuvres fonctionnaient de manière similaire comme des „surfaces de projection hautement réceptives“². Le pur silence de la composition incorporait les bruits de la pièce tels que les réactions et les mouvements du public.

Une „surface de projection hautement réceptive“ et l'idée d'un espace pensé sont aussi à la base de l'oeuvre de l'artiste allemande Jorinde Voigt. Depuis le début de ce millénaire, l'oeuvre dessinée de Voigt exerce la fonction d'une interface dans ce monde pensé qui en puisant dans un matériau inspirant et passionnant se régénère toujours de nouveau. Mais que signifie un espace pensé? Comme dans „Silence“ de Cage ce lieu vers lequel nos pensées sont projetées n'est qu'apparemment vide et exempt de tout dérangement et en fait un espace dans lequel nous partageons avec d'autres des perceptions sensorielles, qui se nourrissent des impressions éprouvées quotidiennement dans le monde alentour. C'est finalement justement l'ensemble de ces perceptions qui crée un espace de projection hautement individuel. Mais comment développe-t-on l'objectivité dont l'interface a besoin pour produire quelque chose d'aussi subjectif?

Voigt approfondit la sphère de l'objectif en choisissant les éléments qu'elle insère dans ses dessins diagrammatiques. Baisers, hits pop, électricité, avions, explosions et aigles ne sont que des composants qui sont choisis par l'artiste et rassemblés pour former quelque chose qui ressemble à des structures graphiques, lesquelles de nouveau sont déterminées par différents axes tel que le cours du temps, les échelles de température, la vitesse ou les coordonnées géographiques (degrés de longitude et de latitude.) La limitation dans l'espace de ces dessins est souvent élargie par ces axes: ainsi les 14 feuilles de la série *O.T. 1-14* (Tableau 1) s'élargissent de 10 cm indépendamment des changements de température notés sur le dessin. Dans ces cas les dessins semblent se défaire de la discipline qui est à leur base. Des possibilités de structures expansives se forment dans une matérialité corrélative.

Voigt nomme certains de ses dessins „Partitions“, ce qui peut tout à fait se comprendre dans un sens musical. Si l'on observe les dessins (comme par exemple *Weißer Partitur Top 10 Popsongs Taktweise* – Tableau 2) comme des grilles qui seraient posées sur le matériel des sources alors on comprend comment un espace pensé peut être créé. Dans son *Imaginary Landscape No. 4* (1951) Cage chargea deux musiciens de se servir de récepteurs radio. L'un sélectionnait les séquences tandis que l'autre réglait le volume. Comme dans les gravures diagrammatiques de Voigt ces deux axes servaient ici à déclencher un certain processus et à le guider. De la même manière les notations détaillées de Voigt rappellent les indications exactes de la partition de Cage qui stipulaient comment les musiciens devaient régler les radios et comment au fil du temps ils devaient les modifier.

S'approcher d'un tel paysage représenté donne des résultats intéressants. Cage ne pouvait pas diriger à l'avance les „voix“ diffusées par les radios car celles-ci dépendaient des programmes émis par hasard au moment de la représentation. Les hits pop de la semaine qui se trouvent de manière répétée dans l'oeuvre de Voigt sont un élément qui est soumis à l'opinion changeante du public. Cette variable influence tous les autres éléments du dessin. Dans ses „définitions de concept“, que Voigt a rédigé pour chaque série de ses oeuvres, elle écrit:

„L'élément de la répétition et de la variation est un thème qui est thématiquement dans chaque oeuvre. Si on lisait les dessins comme une partition musicale ou chorégraphique la réalisation échouerait vite étant données la réalité du temps ou les possibilités réelles. Il est bien plus question de potentialiser ce qui est lié associativement avec l'élément unique.“

L'idée d'une variable et la donnée d'un paramètre, à l'intérieur duquel une de ces variables peut développer l'influence de son action rappellent les principes des compositions basées sur des méthodes indéterminées (à l'inverse des compositions dont les conditions de représentation sont indéterminées. Dans ce contexte on pourrait penser à la partition de Cage *Variations* dans laquelle le processus décisionnel revenait principalement aux exécutants (l'orchestre) dont la réaction à la partition déterminait finalement la version de l'oeuvre qui allait être représentée. Récemment Voigt transféra *Popsongs Takt für Takt* dans un programme d'ordinateur spécialement

¹ Extrait de: *Evacuation of Fullness: Rauschenberg in the '50s* von Ed Krcoma (conférence)

² Interprétation personnelle de cage de l'effet des tableaux blancs de rauschenberg (Ed Krcoma)

conçu à cet effet qui permet de rappeler simultanément les segments de début d'une série de Top Ten Hits. La suite des segments peut aussi bien dépendre du hasard qu'être déterminée par un programme. Le résultat est un murmure blanc qui résulte du télescopage de plusieurs songs. Les notations dessinées qui divisent les hits pop en sections temporelles et rythmiques et les distribuent de telle manière qu'ils stimulent d'autres actions (*Top 7 Popsongs Akustische Impulse Detonationen 2 Küssen Sich* – Tableau3), Voigt les décrit comme „une structure qui maintient le bruit en vie". D'une manière analogue, Cage expliquait, après avoir entendu son propre système nerveux et sa circulation sanguine dans une pièce insonorisée³ à la Harvard University „qu'il y aurait des sons jusqu'à ce que je meure. Et il y en aura encore après ma mort. Il ne faut pas s'inquiéter pour l'avenir de la musique.“

Si l'on se plonge dans les détails complexes des plus récents travaux de Voigt, comme par exemple *PERM* (Tableau4), on serait tenté spontanément de rassembler les structures apparemment si différentes en un tout cohérent. En même temps on prend conscience qu'un système de relations pourrait être à l'œuvre dans ces dessins. Avec des courbes gracieuses et largement étendues et les lignes arquées qui unissent les aigles avec l'électricité, les échelles de température avec les chansons pop, les explosions avec les baisers, l'artiste semble vouloir nous faire ressentir une liaison de ces éléments. Pourtant la logique à l'œuvre dans les travaux de Jorinde Voigt a bien plus affaire avec l'affrontement et la confrontation qu'avec l'association et la liaison.

Pour Voigt l'attachement est une forme de symbiose, une relation fructueuse entre différentes choses. Cependant, la pensée que les éléments choisis dans ses dessins se trouvent dans une relation fructueuse les uns avec les autres contredit pourtant son concept que les éléments devraient être regardés comme quelque chose d'unique. Le parcours d'un élément „initie, stoppe ou modifie celui des autres en un certain point“⁴. Cela signifie que les éléments sont dirigés les uns vers les autres mais non pas dans un sens mutuel. Pour Voigt les choses qui sont représentées dans ses dessins et ses partitions ont „dans leur contexte social une signification symbolique ou bien ils servent à la description... de leur environnement“⁵ Des éléments comme des chansons pop, l'électricité et des avions planant dans le ciel sont dans une relation sociale les uns avec les autres. Leur assemblage est défini par leur relation spatiale et temporelle les uns par rapport aux autres. C'est ainsi que naît finalement une constellation spatiale. Ce sont justement ces constellations spatiales qui permettent à l'œuvre dessinée de Voigt de dépasser ses propres frontières. Ces unités isolées déjouent la tentative de les mettre en relation avec leur environnement. La liaison a affaire avec l'attachement dans un réseau de relations qui définit un autre environnement. Les dessins de Voigt n'ont rien à voir avec l'interaction et la corrélation. Elles offrent bien plus un aperçu neutre des aspects symboliques de notre organisation sociale. On pourrait presque penser qu'un certain antagonisme est à la base de ces oeuvres qui doit les relier à l'observateur. Cage a suscité de semblables irritations chez ses interprètes par les indications dans ses partitions.

Dans ce contexte on peut une fois encore évoquer cage et son intérêt pour le Ryoanji , jardin de pierre de Kyoto au Japon. Ce jardin traditionnel à Ryoanji avec son sable blanc ratissé et le placement réfléchi de quinze pierres inspiré à cage une série de dessins dans lesquels il a utilisé le même nombre de pierres qu'il a entouré avec un nombre différent de crayons de dureté différente. Ce n'était pas seulement le placement des pierres qui le fascinait (on ne pouvait jamais embrasser d'un seul regard l'ensemble des pierres, d'où découlait un jeu mathématique avec les séries de nombres), mais aussi la façon dont les pierres étaient en relative isolement. Dans ses dessins *Where R = Ryoanji*⁶ Cage nomma ses dessins d'après le nombre de cercles tracés autour des pierres: 5R/ 10 renvoyait par exemple à une quintuple ligne (5) autour de 15 pierres qui avait été exécutée avec dix crayons (10). Cet encerclement répété des pierres implique que cage a saisi les qualités spatiales isolées des ces éléments tout comme Voigt dans ses dessins préfère une constellation d'unités isolées à une liaison d'éléments orientés les uns vers les autres. Cet ordonnancement harmonieux d'objets dans l'espace au Japon n'est pas seulement une tradition artisanale mais il appartient aussi à la vie culturelle. Le bouddhisme (qui eut une grande influence sur Cage) suit le principe éthique de la libération du moi du désir et a une vision globale des choses de la vie qui invite à se concentrer sur une image d'ensemble plutôt que sur des détails. Aussi n'est-ce pas une véritable surprise si la composition de Cage *Ryoanji*, qui se base sur les dessins *Where R = Ryoanji*, est une musique dépouillée, centrée sur l'espace et atonale qui rappelle l'atmosphère du jardin de pierres japonais.

Que Cage se réfère à la suite spéciale de pierres du Ryoanji fait penser à d'autres suites de nombres comme par exemple la suite Fibonacci. A la suite des études du grammairien sanskrit Pingala le mathématicien indien Virahanka les appliqua à l'analyse des syllabes courtes et des syllabes longues. Au 12.ème siècle elle a été poursuivie par Leonardo die Pisa, qui a donné son nom à la suite. La suite Fibonacci est une suite de nombres qui se poursuit à partir de la somme des 2 nombres précédents. Elle peut être appliquée à des processus de

³ Une pièce insonorisée est un espace sans écho. Cette définition concernait au départ les échos acoustiques, qui se produisaient par la réflexion sur les parois de la pièce. A une époque plus récente cette définition est utilisée pour les pièces insonorisées des fréquences radio.

⁴ Citation extraite d'un dialogue avec Jorinde Voigt en juin 2007

⁵ Jorinde Voigt

⁶ 1983 créé par Cage

croissance organique et montre comment des organismes peuvent s'étaler sur un espace allant s'agrandissant sur un délai très court. Dans les séries de Voigt *2 Küssen Sich I-V* (Tableau 5) und *Temperaturverlauf -8°C bis 16°C* (Tableau 6) l'artiste utilise la suite Fibonacci comme régulateur pour le nombre croissant de couples qui s'embrassent ou les températures augmentant depuis le point de congélation jusqu'à une température proche de celle de la pièce. Ce qui est intéressant ici c'est que les résultats optiques de la suite de Fibonacci rappellent des structures que l'on trouve dans la nature. Des points isolés créent par leur ensemble des surfaces généreuses comme on les retrouve dans les feuilles des plantes ou dans le vol des oiseaux.

Durant les pauses de son travail sur les grand et complexes dessins de *Perm* pour son exposition unique *Perm Millennial* Voigt a étudié différentes plantes dans la cour de son atelier. Cette occupation l'a amenée à examiner de quelles manières les plantes se reproduisent et se propagent. Voigt a constaté avec surprise que la croissance des plantes ne part pas d'un point central mais qu'elle se développe plutôt à partir de l'état atteint antérieurement. Dans cette mesure, le système de croissance des organismes semble contredire la suite de Fibonacci, car ici chaque chiffre résulte de la série des chiffres précédents. Pour Voigt, il était ici particulièrement intéressant que chaque stade de croissance soit isolé et puisse se réduire à lui-même, tout en content des informations sur la nouvelle étape de croissance.

Ces découvertes sont utilisées dans des dessins comme *60 Adler, 60 Sekunden, Strom, Popsongs* (Tableau 7) dont le phénomène central est l'électricité. Voigt voit dans l'électricité un élément liant qui pourvoit tous les composants apparaissant dans le dessin en énergie. Si la montée ou la chute de la température représente un instrument de mesure rationnel pour organiser les éléments, l'électricité pourvoit ces situations abstraites en énergie et en intérêt. Elle installe aussi une communication entre les symboles choisis. Ainsi les vols d'aigles se trouvent en contact électrique direct avec les hits de musique pop qui se répètent. Leur rencontre effective s'organise sur une échelle de temps de une minute. Nous, observateurs, sentons presque dans notre corps les différents degrés de puissance de l'électricité qui dépend des électrons nécessaires pour la charge des protons. Ces champs électriques qui déterminent la communication entre le cerveau et le système nerveux sont en perpétuel mouvement. Pourtant elles focalisent en même temps nos capacités mentales et physiques.⁷ Tout comme les cellules des plantes peuvent contenir des informations isolées, la structure neuronale de notre cerveau dépend de différences d'intensité qui déterminent l'activité nerveuse⁸. On pourrait donc en déduire que la pensée procède moins d'un processus biologique unitaire que d'une polarité ou d'une inégalité.

Revenons à présent à notre espace représenté, à l'élargissement de la pensée. Dans ce néant, Voigt apporte la parole, une parole qui est toujours au présent, où donc „tout se passe au moment où en fait la lecture“⁹. Si bien qu'il ne peut exister de début définitif pas davantage qu'une fin. L'idée de l'infini comme base d'un processus perpétuel, c'est ce qui détermine la pensée de Voigt.

Les représentations réalistes de la série *Indonesia* (Tableau 8) (pour lesquels Voigt a fixé sous forme de dessins les bruits quotidiens qu'elle entendait à Jakarta à travers la fenêtre de son hôtel comme par exemple les explosions de bombe) et les structures fictives des oeuvres de *PERM* (où les détonations de Jakarta sont retravaillées sous forme de „Beats“ que des baisers qui s'étendent sur un certain temps, rythme) sont reliés par la série *Pfeile* (Tableau 9). Ces dessins qui virent le jour durant un séjour à New York se composent de centaines de flèches minuscules qui forment des fleuves massifs dirigés vers un but. En tout cas, elles contredisent le cliché de l'artiste qui flâne aux détours des rues pour rendre l'énergie de la ville. La série *Pfeile* a été créée exclusivement dans la solitude d'une chambre louée. Créé sous l'influence directe de la ville qui se trouvait directement devant la porte, ces dessins ont davantage à voir avec un monde possible représenté. En même temps, ils constituent une recherche isolée, intensive, vers une voie d'avenir qui pousse aussi bien l'œuvre d'art que sa créatrice. Jorinde Voigt investit la brèche entre la normalité sociale et un monde de représentation. L'artiste se présente à nous comme une personne qui est très consciente des tensions existant entre ces deux pôles. La série *Pfeile* semble être une chasse introvertie vers une direction. Souvent dans ces dessins des flux d'énergie apparaissent qui s'effondrent sur eux même ce qui leur donne un aspect entropique *Entropischen und Kollabierenden verleiht*.

Si, cependant, pour qu'il y ait progression l'implosion est nécessaire, les oeuvres suivantes, *2 Küssen Sich* (Tableau 10), *Nautilus Series* (Tableau 11), *Colorado Series* (Tableau 12) et finalement *PERM* décrivent un nouveau mécanisme utopique. Des symboles qui évoquent des associations sont rassemblées dans des situations imaginaires et fictives dans un „jeu sans intention“¹⁰. Les dessins peuvent être lus comme un rêve passionné mais il faut comprendre rêve ici au sens moderne du terme comme un „temps avant le temps“ ou „un temps en

⁷ Quand des points ne sont pas liés et que la différence de tension entre ces points est assez grande alors a lieu une ionisation électrique de l'atmosphère et la tension cherche le chemin de la moindre résistance.

⁸ Joe Patlak et Ray Gibbons (Copyright 1998), Department of Physiology, University of Vermont

⁹ Jorinde Voigt, a.a.O.

¹⁰ Un concept que Cage a souvent utilisé pour décrire sa musique. Il ajoutait encore: „ Ce jeu est une affirmation de la vie, pas l'essai d'introduire de l'ordre dans le chaos ou de proposer des améliorations à la création mais simplement prendre conscience du fait que la vie que nous vivons est si merveilleuse si on laisse de côté la pensée et le désir et si on laisse la vie se développer tout simplement.

dehors du temps“. Dans le „temps rêvé“ des aborigènes– la représentation de la coexistence de tous les plans du temps (que le sociologue W. H. Stanner désigne comme „Everywhen“¹¹, donc comme à peu près un „toujours immanent“) – le rêve a lieu dans le présent et dans l’avenir. Cela rappelle de nouveau la phrase de Voigt citée plus haut „tout se passe au moment où ...“. Du point de vue des indigènes australiens, c’est donc le rêve qui ne nécessite pas de participation et est objectif, par contre le temps (concept linéaire) comme conscience de sa propre durée de vie à l’état de veille est considéré comme une donnée subjective.

D’une manière analogue chez Voigt l’espace imaginaire subjectif se trouve à l’interface d’une vision utopique objective qui est nourrie par l’électricité, la température, les oiseaux et la musique. Voigt s’exprima ainsi sur l’avènement de son art: „ ce qui pour d’autres est la couleur, c’est pour moi un matériel culturel.“ Le temps dans ses dessins semble être d’abord objectif, rationnel et linéaire mais pourtant dans ses parties constituantes, que ce soient les explosions répétées, les avions qui passent ou les premières mesures de Ten Top Hits de la semaine suivante, il devient cependant subjectif. Il est intéressant ici que dans la culture occidentale orientée vers le rationnel le rêve soit saisi comme un phénomène subjectif, à l’inverse de quoi le temps est vu comme un principe dominant objectif.

Dans les dessins de Jorinde Voigt l’„Everywhen“ semble devenir une évidence. Ses systèmes monochromes sont présents et infinis à la fois. Isolés, pénétrants et d’une haute puissance imaginative.

¹¹ W.H. Stanner, (1968) „After the Dreaming“ (ABC Boyer Lectures)