

Le vide vital

dans les sculptures de María Oriza

Le vide est grandeur. Il est tel l'oiseau
qui chante spontanément et s'identifie
à l'univers.

Chang-tzu

Avant la modernité, ce qui s'obtenait en domptant le feu se trouvait enveloppé d'un halo magique comme tout ce qui ressort de l'alchimie. Mettre le feu en cage n'est pas aussi aisé que calmer les eaux en créant une retenue au pied d'une cascade écumante. C'est à ce pouvoir fascinant et terrifiant que le feu doit la préséance que lui ont réservée les penseurs archaïques dans la liste des éléments fondamentaux (avant la terre, l'eau et l'air) qu'ils dressèrent pour expliquer la création de l'univers et son organisation. Pour Héraclite l'Obscur, «de toutes choses il y a échange contre le feu, et du feu contre toutes choses, comme des marchandises contre de l'or et de l'or contre les marchandises» (1). Ces échanges se font au sein du cycle total du feu, qui n'est pas autre chose que l'alternance de la disparition de l'ensemble du cosmos sous forme d'un embrasement général, pour renaître et se former de nouveau au moyen du feu.

Empédocle est cet autre philosophe archaïque qui concède au feu une position prépondérante au sein de son système cosmologique. Pour lui, chacun de ces quatre éléments de base possède les caractéristiques de permanence et d'immutabilité de l'être. Ce sont les racines de toutes choses. Il croyait aussi en la force cosmique de l'amour et de la haine qui servent de moteur à la combinaison ou à la dissociation de ces éléments. L'objet de la physique pour Empédocle n'est pas autre chose que l'exercice d'une action arbitraire et absolue sur les choses en utilisant des moyens magiques; aussi magiques que le pouvoir des mains d'un potier capable de combiner "Zeus le brillant" avec "Héra la nourricière" pour créer avec le plus grand "amour" dont est capable le feu une céramique parfaite. Indépendamment du langage artistique utilisé pour la création de leurs formes (abstraites, figuratives, expressionnistes, minimalistes, etc), les sculptures élaborées en utilisant la technique de la céramique se distinguent toujours des autres genres à cause de cette réminiscence mystérieuse de l'amour qu'elles portent en elles après avoir été soumises à l'action magique du feu. Pour les créer leur auteur semble avoir obéi à une voix aussi impérieuse que celle qu'entendit Empédocle avant de se précipiter dans la bouche de l'Etna pour se convertir en un être divin. Ouvrir la porte du four pour en sortir les pièces qui ont été soumises à l'action du feu, provoque toujours la même surprise chez l'artiste que celle produite par la mutation du corps d'Empédocle en un paire de sandales en bronze.

Dans la cosmologie chinoise, c'est le souffle vital rendu possible par l'existence du vide entre le yin et le yang qui est responsable de l'action combinatoire de cet amour capable de transformer le multiple en une unité. C'est peut-être pour cette raison que le vide est si important dans les sculptures de María Oriza, compte tenu que son action créatrice paraît particulièrement inspirée de la pensée des taïstes selon laquelle par le vide «le coeur de l'homme peut devenir la règle ou le miroir de soi-même et du monde, car possédant le Vide et s'identifiant au Vide originel, l'Homme se trouve à la source des images et des formes. Il saisit le rythme de l'Espace et du Temps; il maîtrise la loi de la transformation» (2).

D'une motte de glaise on fabrique un vase, dit Lao-Tzu, mais le vide de son intérieur est ce qui permet de l'utiliser. On perçoit dans les sculptures de María Oriza un peu de ce jeu subtil entre l'entité physique d'un objet doté d'une forme concrète et sa véritable fonction que facilite le vide: non seulement son "usage" est de nous complaire en nous montrant une esthétique singulière que l'artiste a su donner à ses formes, mais il nous parle aussi de la tentative de compréhension du monde que la présence du vide facilite à son auteur au moyen de la création artistique. Parlant d'Eduardo Chillida, Ángel Valente nous dit qu'enfermer la plénitude du vide « situe l'artiste –et nous situe– en un lieu où la création s'accomplit et où, dans son accomplissement, ce qui est créé disparaît pour continuer à rendre possible le monde, c'est-à-dire, pour que la possibilité de la création se perpétue» (3). De son côté, Martin Heidegger, qui s'est penché lui aussi sur la signification du vide dans l'oeuvre de Chillida, explique qu'espacer c'est apporter «ce qui est libre, ce qui est ouvert pour que s'installe et habite l'homme». Dans une autre page, il ajoute que c'est «le libre don des lieux où apparaît un dieu, des lieux d'où ont fui les dieux, des lieux où l'apparition du divin se fait attendre longtemps» (4). Cela signifie qu'il faut voir le vide non pas seulement comme un amplificateur des formes modelées par María Oriza, mais encore comme un moyen dans lequel le souffle créateur de l'artiste agit et s'étend quand elle se met à travailler "le monde" que matérialise sa modeste motte d'argile.

Il se peut que ce soit avec son oeuvre intitulée Spline que l'artiste nous donne le meilleur exemple d'amplification de son souffle créateur, lequel n'a de cesse de se perpétuer en occupant le vide défini par un anneau hélicoïdal qui rappelle un peu celui de Möbius, c'est-à-dire, par une forme infinie qui s'enroule sur elle-même, comme un huit obtenu par torsion d'un anneau fait de fils de laine, sans que jamais l'espace qu'il occupe ne parvienne à sa finitude. D'une certaine manière Spline a été conçue pour servir de métaphore au concept physique de la vis sans fin qui jamais n'épuise le transvasement de la matière dans l'espace sidéral de l'univers. Vacío inagotable se base aussi sur cette idée d'extension infinie de l'univers, non en tant qu'application de ce "tour magique" qui résulte de la torsion d'un anneau enroulé sur lui-même, sinon comme mise en scène du vide illimité dont l'axe sert de direction linéaire à l'expansion du souffle créateur et dont le rythme est matérialisé par une série d'anneaux régulièrement espacés comme s'il s'agissait de vertèbres.

Il est évident que cette “vertébration” de l’espace nous invite à considérer son vide intérieur comme si c’était l’axe médullaire du souffle créateur, dont l’expansion signifie ajouter toujours plus d’anneaux à l’oeuvre, l’un après l’autre indéfiniment. En dépit que la pièce Hitos soit composée aussi d’une association de vertèbres, sa structure fait plutôt penser à deux chaînes parallèles, dont l’expansion verticale se réalise suivant un axe de juxtaposition perpendiculaire à chacun des axes médullaires des maillons. En réalité on doit voir cette oeuvre comme si c’était deux chaînes de vides intérieurs qui à leur tour dialoguent avec l’espace vide qui sépare les deux colonnes de “maillons”. Cette progression indéfinie de Vacío inagotable se trouve en même temps soulignée par le mouvement virtuel des lignes sinueuses tracées à l’extérieur et à l’intérieur des anneaux, toujours changeant selon la position du spectateur (l’même avec Aldaba), car si de face on perçoit uniquement le jeu optique des lignes extérieures, à mesure qu’on se déplace vers l’une de ses extrémités entrent peu à peu dans le champ de vision celles intérieures jusqu’à monopoliser le premier plan. Cette interférence optique des lignes tracées (comme dans Caza sueños), qui modifie à chaque instant notre perception de l’oeuvre, nous invite également à réfléchir sur la propriété de l’extension (et donc de l’espace) qui, selon Henri Bergson, n’est pas «un attribut matériel comparable aux autres», comme la pesanteur, la chaleur, la couleur, etc. A supposer que la notion de l’espace nous soit fournie empiriquement par la vue et le toucher, ces lignes font que l’esprit qui spéculé avec ses seules forces sur cette notion «y découpe a priori des figures dont il déterminera a priori les propriétés: l’expérience, avec laquelle il n’a pas gardé contact, le suit cependant à travers les complications infinies de ses raisonnements et leur donne invariablement raison» (5). Il s’agit du même effet que produisent les rayures des zèbres sur notre conscience longtemps après avoir vu passer devant nous le troupeau d’animaux.

Significative aussi est la généralisation de ces lignes tracées qui forment un réseau réticulaire dans beaucoup d’oeuvres de María Oriza (Torre biónica, Máscara, Abrazo, Flor de invierno, etc).

Selon Rosalind Krauss, la présence de riticules dans les oeuvres d’un certain nombre d’artistes importants du début du vingtième siècle (de Mondrian à Picasso, d’Ad Reinhardt à Sol LeWitt, etc.) reflète une contradiction: d’un côté la présence de la réticule répond à une nécessité de “congeler” la valeur ontologique de l’art, en l’écartant de tout projet de transcendance au bénéfice d’un exercice de pure objectivité appliquée à la réalité physique de l’oeuvre, c’est-à-dire, au bénéfice d’une totale autonomie de l’art; d’un autre côté, la réticule peut signifier un retour à l’essence originelle d’un art considéré –paroles de Schwitters– en tant que «notion fondamentale, sublime comme le divin, inexplicable comme la vie, indéfinissable et sans fin» (6). Si dans les oeuvres de María Oriza la réticule paraît partager complètement avec Schwitters ce second point de vue opposé au matérialisme, c’est dans la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari que l’on peut mieux lui trouver un sens. Selon ce duo de philosophes, ce qui est strié (cela vaut de même pour ce qui est rayé) non seulement «sert à traduire l’espace lisse », c’est-à-dire «à le dompter, à le surcoder, à le neutraliser, mais aussi à lui donner un milieu de propagation, d’extension, de

réfraction, de renouvellement, de poussée, sans lequel il ne pourrait trouver ni respiration ni forme générale d'expression» (7).

Ces philosophes nous disent aussi que «la science majeure (dans le cas présent l'art de modeler des formes dans une motte d'argile) a perpétuellement besoin d'une inspiration qui vient du mineur» (les rayures, les stries, etc). C'est un fait qui peut être constamment vérifié dans la nature qui "orne" avec beaucoup d'inspiration les plumes des oiseaux, les écailles des poissons et les plaques des carapaces des tortues auxquelles, cela saute aux yeux, la "peau" de Torre biónica ressemble tant. D'un autre côté, c'est à une coquille de mollusque que nous fait penser Máscara, avec ses ornements réticulaires dont l'échelle varie progressivement en fonction du rétrécissement de sa forme en fuseau. Peut-être est-ce à cause de cette particularité que cette pièce ou Flor fractal, Gea o Eolo, s'impose comme étant l'une de celles qui nous révèlent le mieux les secrets que cachent les rayures et les réticules: l'inspiration à laquelle font allusion Gilles Deleuze et Félix Guattari n'est pas autre chose que l'art dont se sert María Oriza pour dynamiser ses formes en captant la lumière sur leur peau.

Bien entendu cette capacité de captation dépend initialement de la constitution particulière de la matière utilisée pour créer les oeuvres, le bois et le verre étant les pôles les plus opposés dans cet art de séduire la lumière. Qui ne se souvient pas de la fameuse page de Maurice Merleau-Ponty dans laquelle il utilise l'exemple d'une piscine pour commenter le jeu magique de la lumière solaire et de l'eau qui déforme toutes les lignes du fond réticulaire? (8). Dans le cas qui nous occupe, la déformation se produit non pas par diffraction de la lumière à travers un milieu aqueux, sinon par la courbure des formes et les ruptures spatiales qui résultent du changement de direction en chaque point de leur intersection. L'obtention de cet effet aux vertus tout autant hypnotiques que dynamiques est un bon exemple de la parfaite technique de María Oriza capable de convertir l'union des fines parois de ses formes en lèvres sensuelles, comme dans Contenedor de sonidos, Caja de Pandora, Pluma, etc, dont les références sont ouvertement sexuelles.

Il est clair qu'un titre comme Caja de Pandora répond délibérément à une volonté d'insister sur l'importance de ces références, la libido étant bien cette boîte pleine de mystères de laquelle sort tout le bien et tout le mal dont est capable l'espèce humaine. Pluma constitue un exemple encore plus significatif de ce caractère sexuel féminin. On retrouve cette même voluptuosité dans les formes ondulantes de Contenedor de sonidos. Cette idée du secret lié à l'intimité intérieure de la terre semble être pareillement incluse dans le titre de la pièce Cueva a cuatro aguas, bien que sa forme ne coïncide en rien avec les références sexuelles des précédentes. En réalité si cette pièce se distingue des autres, c'est parce qu'elle est l'un des plus parfaits exemples de l'importance que María Oriza accorde à la géométrie pour traduire avec ses formes la double dialectique entre l'intérieur et l'extérieur, entre le vide et le plein.

Une autre fonction de l'ornement de la peau de ces sculptures qu'on ne peut laisser sous silence est celle qui consiste à renforcer notre possibilité de spéculer sur sa vocation clairement abstraite. C'est ce qu'a parfaitement vu Henri Focillon quand il écrivit sa *Vie des formes*, livre dans lequel on peut lire que «spéculer sur l'ornement, c'est spéculer sur la puissance de l'abstraction et sur les infinies ressources de l'imaginaire» (9). Yves Bonnefoy a poussé bien plus loin cette spéculation dans ses *Tombeaux de Ravenne*, en comparant l'ornement avec le concept, un concept qui « peut nier la mort parce qu'elle est, aussi bien, ce qui échappe à son abstraction» (10). Fruits des amours du feu et de l'humide terre, les sculptures de María Oriza sont des métaphores palpables de cette négation de la mort exprimée avec les mêmes moyens formels qu'utilise la nature dans son hymne à la vie: arcs, courbes ellipsoïdales ou hiperboliques qui, loin d'être les protagonistes d'une froide géométrie, donnent sens aux formes dans leur lutte spirituelle pour que le vide qu'elles contiennent ou qui les sépare cesse d'être cette étendue terrifiante du néant.

Michel Hubert Lépicouché

Membre de A. I.C.A. France

(traduit de l'espagnol par l'auteur)

Notes :

(1) Abel Jeannière, Héraclite, Traduction et commentaire des Fragments, Éditions Aubier Montaigne, Paris 1985. Pág. 25.

(2) François Cheng, Vide et plein, col. Essais, Les Éditions du Seuil, Paris, 1991. Págs. 62 y 63.

(3) Ángel Valente, Elogio del calígrafo, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002. Pág. 38.

(4) Martin Heidegger, El arte y el espacio, Herder Editorial, Barcelona, 2009. págs. 21 y 23.

(5) Henri Bergson, L'évolution créatrice, Col. Quadrige, Presses Universitaires de France, Paris 1986. Pág. 205.

(6) Rosalind Krauss, L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes, Les Éditions Macula, Paris, 1993. Págs. 136 y 137.

(7) Gilles Deleuze y Felix Guattari, Mille plateaux, les Éditions de Minuit, Paris, 1997. Pág. 607.

(8) Maurice Merleau-Ponty, L'Oeil et l'Esprit, Gallimard, Paris, 1983. Pág. 70.

(9) Henri Focillon, La vie des formes, Presse Universitaires de France, Paris, 1964. Pág. 29.

(10) Yves Bonnefoy, Les Tombeaux de Ravenne, Gallimard,