

niveau d'interprétation supplémentaire à la longue tradition iconographique du motif de la Crucifixion. La source d'inspiration qui servit de point de départ à une grande partie des peintures de Picasso sur le thème de la Crucifixion est sans doute la représentation qu'en a donné Mathis Grunewald dans le retable de Isenheim à Colmar. Dans cette Crucifixion, le personnage de Saint Jean joue le rôle du prêcheur qui indique la scène de loin, du regard qui démontre et enseigne, tandis que Madeleine, tombée à genoux à la droite de Jésus, se tord de désespoir. Dans les personnages dispersés tout autour du couple qui s'enlace dans la Pietà de Jehudit Levin, on retrouve cette même attitude symbolique proche-lointaine, active-contemplative, qu'on peut rencontrer aussi dans les schémas spirituels des images de l'« Union Mystique » chrétienne.

### joshua borkovsky

(...) Les épures de Joshua Borkovsky évoquent des formes et des lieux sacrés (autels et tombeaux, élévations et plateformes) qui servent de lien intime et bienfaisant entre l'homme et l'Être total. Joshua Borkovsky se tourne vers ces réminiscences des origines, mais en même temps sa conscience éveillée et sa lucidité impitoyable ne lui permettent pas de sombrer et de disparaître dans ces instants de bonheur évanoui. Le moment saisi dans ces travaux est l'instant de vérité qui comporte un risque, instant dans lequel l'artiste s'impose de remédier à l'absence de signification, de contempler l'« absence » et de tenter d'en extraire, au moyen d'un langage symbolique archaïque et collectif, ce qu'en fait il n'est pas donné d'atteindre.

Cet instant dangereux, d'attirance et de réticence, de foi et d'incroyance fut révélé dans sa plus grande agressivité au début de la seconde partie de ce siècle par les artistes de l'Ecole de New-York ; c'est au début des années cinquante, déjà, que Rosenblum écrivait, à propos du risque, qu'il était un élément essentiel de l'état d'esprit de l'homme moderne. Thomas Hess, tentant de déchiffrer l'iconographie secrète de Barnett Newman écrit à propos de son *Obélisque brisé* : « La Pyramide, lieu d'Élévation, est un symbole de vie nouvelle. La jonction de la pyramide et de l'obélisque répète l'action première du Tsimtsum — le premier et l'ultime acte de création.

L'obélisque, le rayon du soleil, est la vie même. Et bien que tous les deux, la pyramide et l'obélisque soient originaires d'Égypte ancienne, le premier représentait pour Newman un concept abstrait et historique, tandis que l'obélisque était un ami d'enfance de Central Park — Giza rencontre Manhattan. Le sommet « brisé » est un symbole d'infini et une allusion au chef-d'œuvre de la poésie homérique — le Bouclier d'Achille — tel que Newman s'en formait l'idée à travers son art. La sculpture donc, n'est pas une confrontation avec la mort, ni avec la religion égyptienne orientée vers la mort, ni comme pourrait le suggérer une spéculation de l'imagination, un mémorial. C'est une célébration de la vie, de la naissance et du renouveau, de l'art et de l'homme. La sculpture célèbre la foi de l'artiste dans son art, dans sa capacité de dépasser les styles périmés, de trouver ses propres formes et son sujet, son propre passé et son présent. C'est une affirmation. Si elle dit quelque chose, elle dit « Sois », si elle s'adresse à quelqu'un c'est à nous tous, à chacun d'entre nous : « Vir Heroicus Sublimis » (catalogue de l'exposition Barnett Newman, Tate Gallery, London).

Newman fait dater le début de son travail sur l'Obélisque brisé de 1963, année durant laquelle il était presque entièrement absorbé par la mise au point du modèle de la Synagogue. Les idées investies dans la construction de ce modèle consti-

tuèrent un facteur déterminant dans le développement de la plupart des dernières sculptures de Newman (*Ici I, II, III, Tsimtsum I*).

(...) Dans des œuvres comme *Pèlerinage*, Joshua Borkovsky demande à faire revivre un motif religieux chargé de sens comme Newman évoquant la force du Tsimtsum par la rencontre de la pointe de l'obélisque et de la pointe de la pyramide. D'une part, on trouve dans chacun de ces artistes la même naïveté et la même constance, presque un fanatisme qui s'assujettit dans un grand accès de foi dans la lettre de la promesse : « *Ils me bâtiront un temple et je demeurerai parmi eux.* » D'autre part cependant, ces artistes n'épargnent pas la représentation des « lacunes », des « infirmités », de l'« indignation » qui sont devenues partie intégrante de ce chemin de croix, de l'agitation spirituelle et de la révolte du pèlerin.

Le sentiment d'un « vice de forme » fondamental est présent, presque physiquement, dans les travaux de Joshua Borkovsky. Les angles de la perspective pas tout à fait correcte sont perçus comme une contradiction offerte à notre attente, celle de compléter l'illusion de la dimension spatiale, contradiction qui va jusqu'à la provocation. Le fait qu'il ne puisse compléter dans sa totalité la rencontre des lignes qui traversent la toile pose au spectateur un dilemme — comme si une promesse donnée n'était pas tenue — : il ne lui est plus possible de considérer selon la norme reçue la forme géométrique donnée. Le même processus se répète dans l'usage que l'artiste fait des feuilles d'or et d'argent comme de contours sur la toile : d'une part, la matière est réduite à la ligne, de l'autre la ligne est la lumière qui détruit la matière. Le rayonnement métallique et la faculté d'annuler la matière dotent ces œuvres d'une qualité merveilleuse et provoquent un sentiment de surprise et même de stupeur qui sont « l'orée du chemin vers Dieu », vers l'« Au delà ».

### haïm maor

Dans les *Métamorphoses des Fils de la Lumière et des Fils de l'Ombre*, Haïm Maor intègre les processus naturels au cycle de son œuvre. Les métamorphoses de la grenouille — œuf, têtard, grenouille, crapaud, squelette — constituent, en fait, les « qualités » auxquelles se réfèrent les symboles des toiles exposées.

Parallèlement à ces structures « cycliques », sont exposées les alternatives de projection supplémentaires qui se laissent discerner dans le tissu des évolutions biologiques, mais qui n'en demeurent pas moins des énigmes auxquelles le processus ne s'intéresse pas ou qu'il ne peut résoudre. Les contrastes extrêmes de *Maternité* (dans la structure en coin qui décrit une grenouille couvant un œuf) en face de *Tuerie* (les soldats se battant dans le coin d'en face) donnent à l'image une souplesse d'interprétation supplémentaire, métaphysique, plus en rapport avec la structure iconique-emblématique, structure exemplaire d'une image d'un culte et d'une religion que l'œuvre n'indique pas. L'extension en longueur et en hauteur présentée sous la forme de symboles, de signes et de positions à la signification insaisissable, désignées pour le service du culte ou de la cérémonie, conduisent le spectateur au-delà de l'histoire représentée, à la magie des *Métamorphoses des Fils de la Lumière et des Fils de l'Ombre*. Entre le « dévoilement », effet de la lumière et de la « dissimulation » favorisée par l'obscurité se déroule l'histoire de l'Homme qui se tient face au « mur sacré » et attend le moment de briser le cercle pour atteindre ce sentiment de perfectibilité que lui procure la Révélation (...) ■

(Traduction Dominique Levy)

Mordechai Omer, historien d'art, est chef du département Art à l'Université de Tel Aviv.

Art Preis  
nov. 82  
(13)