

Über die Faszination der Paradoxie = On the fascination of the paradoxical [i.e. paradoxical] = Fascination des paradoxes

Autor(en): **Wismer, Beat**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Collection cahiers d'artistes**

Band (Jahr): - **(1997)**

Heft -: **Xerxes Ach**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-555513>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Über die Faszination der Paradoxie

Rezeptive Erfahrungen vor neueren Werken von Xerxes Ach

Beat Wismer

Angesichts der Paradoxa, mit denen sich der neugierige Betrachter vor den extrem glatten Farbflächen, welche die Werke von Xerxes Ach vorstellen, als irritierenden Fragen auseinanderzusetzen hat, könnte versuchsweise eine Formulierung wie «Der Maler treibt die Malerei bis zu jenem äussersten Punkt, da sie umschlägt» vorgeschlagen werden. Als zumindest ambivalent, nein, doch besser als paradox im strengen Wortsinn möchten die Empfindungen beschrieben werden, die sich in uns bei der Begegnung mit diesen flachen Farbobjekten einstellen. Zwei Energien, die wir im Spektrum der Empfindungen eigentlich als einander gegenüberliegende Polaritäten lokalisieren, drängen sich in uns mit gleicher Kraft und als gleichermassen berechnete Eindrücke auf, und wir erleben sie beide als ähnlich stark, vor allem aber erleben wir sie beide als je tatsächliche und echte und als je wahre Empfindung. Mit ihrem Sich-Widersprechen erfüllen die zwei subjektiv so als je wahr behaupteten Empfindungen nun den Tatbestand der Paradoxie, und diese wiederum macht die Faszination in der Empfindung aus, durch die sich der Betrachter von diesen Farbflächen angezogen fühlt, durch die er aber gleichzeitig ebenso auf Distanz gehalten wird. Die Werke scheinen sich ihrer sinnlichen Attraktivität bewusst, und sie setzen sie ein, gleichzeitig beharren sie auf ihrer Unberührbarkeit, sie ziehen mich an und beharren darauf: Noli me tangere. Dort also wäre jener äusserste Punkt, da, wo die polar gegeneinander und auseinander wirkenden Energien des sinnlich-erotischen Anziehens und des Respekt-Heischens und Distanz-Gebietens ganz nahe beieinander, ja eigentlich benachbart sind: beide aufgehoben und gleichzeitig beide je wirksam im einen Werk, zwischen ihnen nur gerade jener Punkt.

Diesem Punkt, mit dem wir die subtile Ausbalancierung zweier sich widersprechender Energien bezeichnen möchten, deren je eigene Wirkkraft dabei allerdings trotz ihres Gegenpartes bewahrt bleiben muss, diesem Punkt entspricht auf einer anderen Ebene nun jenes prekäre Gleichgewicht zwischen angespannt konzentrierter Energie und diffus ausgedehnter, im Sinne von gelassen ausgebreiteter Energie: die Synthese und die Aufhebung von Konzentration und Ausdehnung. Auf einer philosophischen Ebene entspricht diese Synthese dem buddhistischen Konvergenzpunkt und damit der Einheit von Einatmen (Konzentration) und Ausatmen (Ausdehnung). In diese Richtung weiterreflektierend, erinnern uns die «Colorscapes» von Xerxes Ach (es sind vor allem Objekte dieser

jungen Werkgruppe der vergangenen beiden Jahre, die uns, ausgehend von der Betrachtung des Werkes, zu solch spekulativem Weiterdenken ermuntern) unwillkürlich an die ebenso auf dem schmalen Grat zwischen ausgebreiteter Gelassenheit und konzentrierter Angespanntheit zu lokalisierende Idealform der Halbkugel des Iglus, welche Mario Merz einmal mit einer solchermassen buddhistisch begründeten strategischen Maxime des vietnamesischen Generals Giap analogisch umschrieben hat: «Wenn der Feind Terrain gewinnt, verliert er seine Konzentrationskraft, und wenn der Feind konzentriert auftritt, verliert er Terrain.» Die Erfahrung eines solchen labilen Equilibre von zwei sich widersprechenden Intentionen unter gleichzeitig uneingeschränkter Wahrung der Energien ihrer je spezifischen Wirkkräfte: diese Erfahrung macht die Begegnung mit den Farbobjekten von Xerxes Ach für den dazu bereiten Betrachter zum spannenden, faszinierenden Erlebnis. Die Erfahrung des sich hinter einer extrem geglättet erscheinenden Oberfläche versteckenden widersprüchlichen Gleichgewichtes gründet auf dem Verhältnis der Energie der Farbe zu ihrer flächigen Ausdehnung, oder, vielleicht aber nur das Gleiche in anderen Worten, auf dem Verhältnis der Dimension der tatsächlichen und messbaren Fläche der Farbe zu ihrer unauslotbaren Tiefendimension.

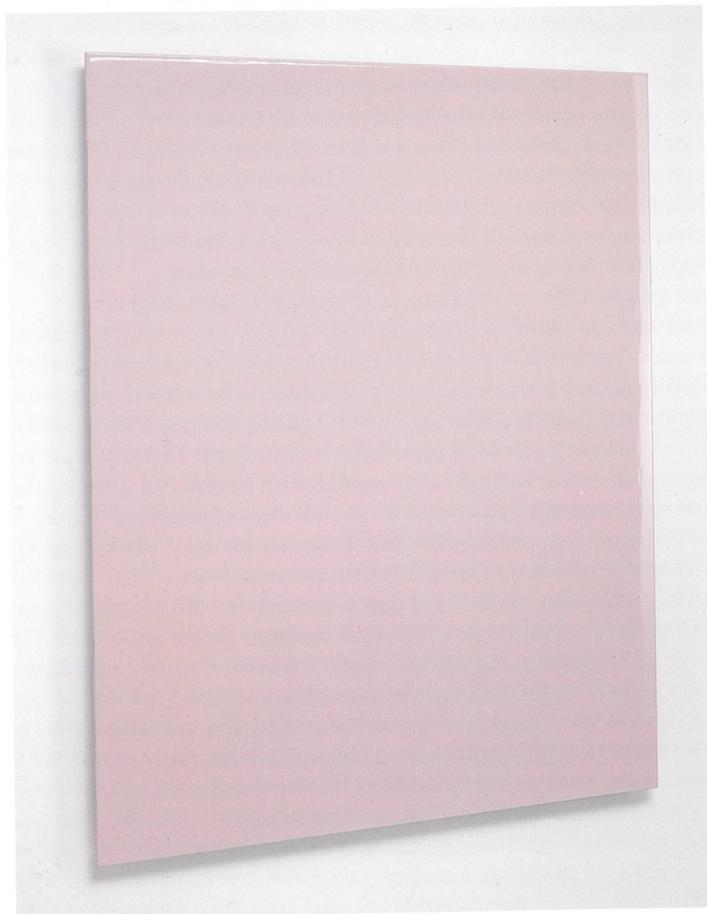
Für die Beschreibung der Dimensionen der Tiefe, in die respektive aus der sich die Farbe in der durch Höhen- und Breitenmass exakt definierten Fläche entwickelt, fehlen unserer Sprache die präzisen Begriffe; mit der tatsächlichen, nur millimeterdünnen Tiefe der oft als Farbträger eingesetzten Aluminiumplatte jedenfalls haben die nicht messbaren, nur ahnbaren Dimensionen der virtuellen Tiefen, die der Maler allein aus der Farbe eröffnet, nichts gemein, sie scheinen sie vielmehr gar zu konterkarieren. Es geht dem Maler um die Farbe an sich, im engeren Sinne aber geht es ihm zuerst um die Aktivierung ihrer zwischen der Tiefe des Grundes und der vordersten oder obersten Fläche des Objektes oszillierenden Energie und Strahlkraft. Es geht, noch einmal, um die Entwicklung einer Tiefendimension aus der Farbe selbst, nicht darum, illusionistisch mit den alten Malertricks Tiefe vorzutäuschen: eine Linearperspektive, welche das Auge in irgendeine Darstellung hineinführen würde, hat in dieser Malerei, welche wir nur behelfsmässig und mangels präziserer Begrifflichkeit als monochrom umschrieben haben möchten, sowieso nichts verloren, und auch die Versuchungen der Farbperspektive und das Wissen um eher nach vorne oder nach hinten weisende Eigenschaften von einzelnen Farben sind nicht bestimmend für das Vorgehen des Malers. Xerxes Ach geht dabei, wenn er seine tiefen Farbflächen aus zahllosen Schichten aufbaut, von einem dunklen Grund aus, den er Schicht um Schicht mit helleren Lasuren überdeckt. Ein umgekehrtes Verfahren, das vom hellsten Grund ausginge, war als Weissgrundierung in der traditionellen Malerei ein beliebtes Mittel zur Aufhellung der Palette, es müsste in unserem Falle

noch als Rest einer illusionistischen Absicht verstanden werden: als inneres Licht etwa, das ein Dunkel durchdringt. Hier jedoch wird ein dunkler Grund, ein innerstes Dunkleres (Lauteres, Intensiveres, Kräftigeres) von immer helleren, leiseren Schichten überlagert und scheint als reine Energie durch die Schichten und läßt die Fläche, die tatsächlich flache und in tiefe Dimensionen scheinbar nur sich ausdehnende, energetisch und vibrierend auf. Xerxes Ach spricht von den Oberflächen seiner Werke als von Häuten, tatsächlich funktionieren sie, und zwar nicht nur die äussersten, sondern jede einzelne der aufeinanderliegenden Schichten für sich, wie dünnste Membranen, in deren diaphaner Durchlässigkeit sich die Farbenergien vibrierend und interferierend austauschen. Der Maler arbeitet vom Dunkeln zum Hellen: gerade so, wie er seine Arbeit in der Nacht beginnt und bis zum Morgen ausführt.

Xerxes Ach liess seine Werke früher ohne Titel, nun benennt er eine Werkgruppe mit «Colorscapes». Die Wahl der Bezeichnung läßt aufmerken, unterscheidet sie sich doch höchst aufschlussreich von der neutralen, gerade für monochrome oder überhaupt autonome Malerei so oft verwendeten Bezeichnung «Painting». Das englische Wort «painting», das wie das französische «peinture» synonym sowohl für die Gattung Malerei wie für deren einzelnes Resultat, das Gemälde, benutzt wird, avisiert die Beschäftigung des Malers unter dem Aspekt des Materials, mit dem er seine Werke und Malerei überhaupt schafft: «paint» meint die Farbe als Farbmittel, als Material und als Substanz. Die Vorliebe für den Bildtitel «Painting» in einer analytischen und in einer konzeptuell operierenden Malerei ist in deren tautologischem Werkbegriff begründet: Ein Gemälde ist zuerst einmal ein mit dem Material Farbe realisiertes Kunstwerk, «Painting» sagt noch nichts aus über allfällige koloristische Qualitäten einer Malerei. Der hier unternommene kurze Ausflug in das Gebiet der Wortsprache ist insofern gerechtfertigt und mehr als eine blosser Sophisterei, als der deutschen Sprache im Unterschied zum Englischen und zum Französischen nur das eine Wort «Farbe» zur Verfügung steht und sie deshalb nicht automatisch, sondern nur ziemlich umständlich, zwischen Farbe als Substanz und Farbe als Erscheinung unterscheidet. Wenn Xerxes Ach also den Begriff «Colorscapes» wählt, stellt er für eine interessierte und reflektierende Betrachtung die Farbe als Erscheinung und als Gesichtsempfindung ins Zentrum. Dabei ist er ein hervorragender und extrem sorgfältiger Handwerker, der sehr bewusst mit seinen Pigmenten, mit der Farbe als Material also, umgeht, der die Malerei als Materialisierung von Farbe aber so weit treibt, bis sie nicht die leisesten Spuren von Handwerk mehr verrät. Und so kämen wir also wieder auf jenen äussersten Punkt zu sprechen: Xerxes Ach treibt die Materialisierung der Farbe bis an jenen Punkt voran, da das Sichtbare das Materielle scheinbar hinter sich läßt und

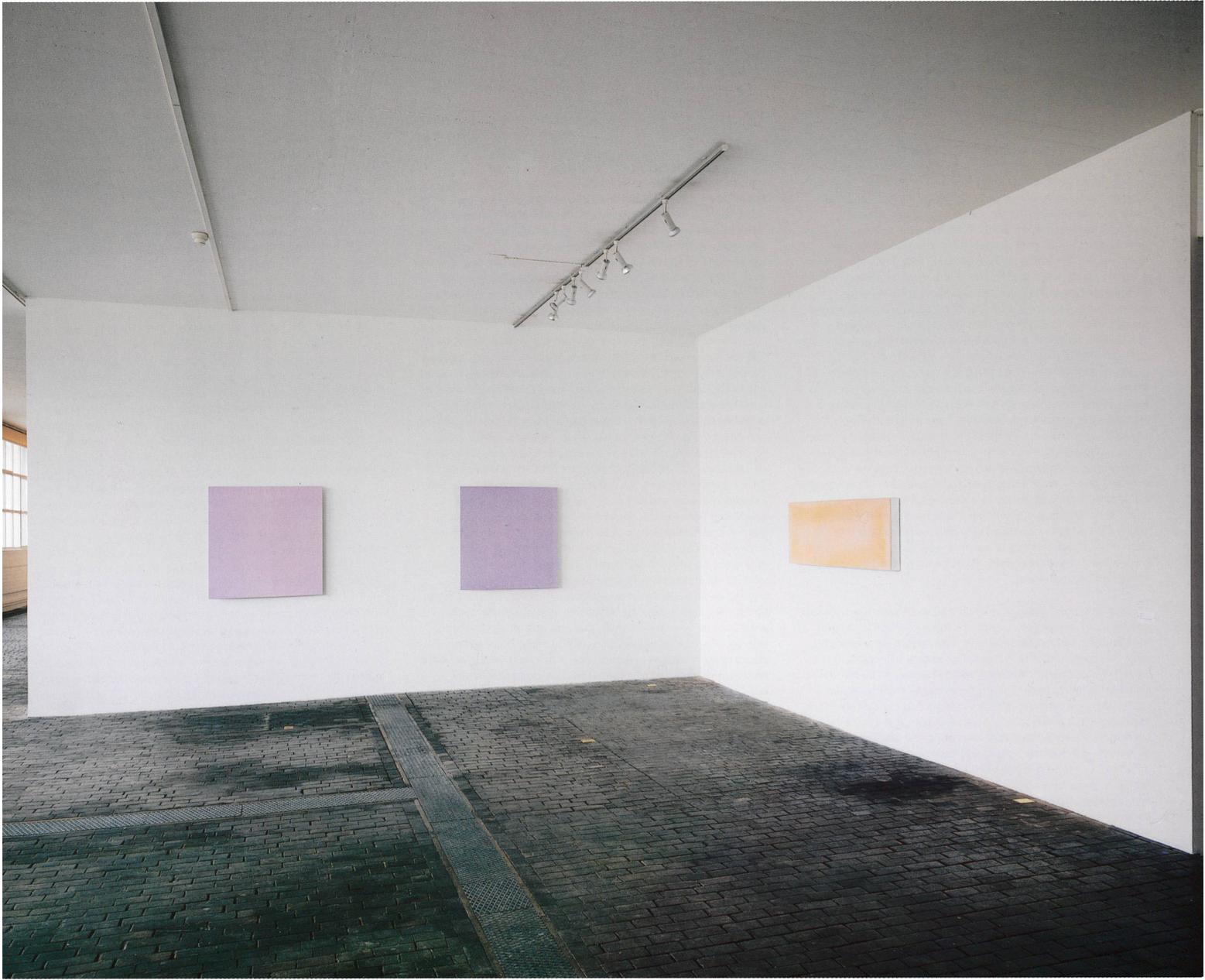
substanzlos schwebend und immateriell erscheint, dorthin also, wo die Materialisierung der Farbe in der Farbe als Erscheinung aufgehoben ist, wo Malerei in Farbe, «painting» in «color» und «peinture» in «couleur» übergeht und umschlägt.

In ihrer makellos perfekten, alle Spuren von Handschriftlichkeit hinter sich lassenden Erscheinung begegnen die Werke von Xerxes Ach ihrem Betrachter auch als Objekte, in deren Farbfläche sich die Faktizität des sie umgebenden Raumes, aber auch der sie Betrachtende selbst spiegeln. Man ist versucht, die Werke mit farbigen Spiegelflächen zu vergleichen, und der Vergleich hat tatsächlich einen zutreffenden Aspekt, der über die äusserliche Ähnlichkeit der Erscheinung und der reflektierenden Wirkung hinausgeht. Wie die Objekte von Xerxes Ach bringt auch der Spiegel Materielles und Immaterielles auf einer Ebene zusammen, wie jener zeigen auch sie etwas so, wie es ist und gleichzeitig nicht ist. Hinsichtlich solcher Vereinbarkeit von Widersprüchen darf der Spiegel als Symbol für das Paradox gelten, als faszinierender Beleg dafür, dass etwas gleichzeitig wahr und unwahr sein könnte. (Natürlich ist dies alles bei jenen Werken, bei welchen ein stark zerknitterter Malgrund perfekt mit einer Farbhaut überzogen wurde, noch komplexer: wie zerbrochene Spiegel reflektieren sie mit ihren bewegten Teilen wild, fragmentiert und aus und in alle Richtungen.) Gewiss, als Maler bewegt sich Xerxes Ach in jenem Gebiet, welches äusserlich mit einem so unzulänglichen Begriff wie monochrome Malerei zu umschreiben wäre. Man hat über Vertreter einer solchen Untersuchung der Malerei auch geschrieben, sie operierten am Nullpunkt des Mediums. In seiner vertieften Auslotung der Möglichkeiten eines ebenso reduzierten wie beinahe üppig barocken Farbeinsatzes – über die undogmatische Freiheit und die sinnliche Lust bei der Wahl seiner Farben wäre zu sprechen, darüber, wie diese seinem Auge schmeicheln – weist der Maler jedoch die demonstrative Verweigerungsgeste rein konzeptueller Malerei zurück zugunsten einer Öffnung in ein malerisches Gebiet von ungeahnt reichen sinnlichen, aber auch gedanklich faszinierenden widersprüchlichen Erlebnissen. Insofern bewegt sich Xerxes Ach mit seiner Praxis nicht am Endpunkt der Malerei: mit der einmal mehr unter Beweis gestellten Fähigkeit des Mediums – *dass Malerei nämlich erscheinen lassen könne, was nicht ist* – gibt sich dieses Schaffen vielmehr als in die grosse und reiche Tradition der Malerei eingebundenes zu erkennen.



Colorscape, 1997, Kunstharz, Pigment auf Aluminium, 126 x 102 cm

Colorscapes, 1996, Kunstharz, Pigment auf Aluminium,
Centre d'art contemporain, Genève



Beat Wismer

The ultra sleek surfaces presented by Xerxes Ach's works have a paradoxical aspect to them that, to the inquisitive mind, poses some rather irritating questions. One possible reply might be that "this painter drives painting to that limit point where it does an about-face". The feelings his flat color objects suscite are ambiguous, to say the least; more to the point, they could be termed as paradoxical, in the literal sense of the word, namely against (common) opinion. This is because the two energies jointly aroused by his work are most commonly found at opposite poles of our emotional range. However, with respect to Xerxes Ach's works, both thrust themselves forward equally forcefully, and both seem equally justified; indeed, each seems as actual and genuine as the other. It is in the mutual contradiction of these two opposites – subjectively experienced as identically truthful – that lies the objective paradox of these color surfaces. Moreover, this feature is the very key to the fascination this artist's works hold for us: they act as a magnet while at the same time they keep us at a distance. It is as if his works were aware of the sensuous appeal they exert on us, while nevertheless underscoring their untouchable state, attracting us while insisting: *Noli me tangere*. This then would be that limit point: where energies at opposite poles – a sensuously erotic attraction as opposed to a striving for recognition at a respectful distance – exert their inward and outward pull, and where the two are to be found very near, even adjacent, to each other. A point where, in a single work, both at once cancel each other out and make their impact, with nothing but this limit point between them.

This meeting point, then, represents a subtle equilibrium between two mutually contradictory energies, each of which is obliged to retain its impact in the face of its counterpart. At another level also, this point serves to represent a delicate balance, in this case between the concentrated energy harnessed by the works and their diffusely expanded (in the sense of soberly spread out) energy: the synthesis and neutralization of concentration and expansion. In a philosophical context in turn, this synthesis corresponds with the Buddhist zero point, the whole constituted by breathing in (concentration) and breathing out (dilation/diffusion). Continuing in this vein, Xerxes Ach's "Colorscapes" (in fact, it is above all several of his latest work series over the last two years that inspire us to think along these lines with respect to the present series) instinctively remind of another artist's work. In work that also treads the narrow edge between spread out calm and concentrated tautness, Mario Merz's igloos represented the ideal hemispheric form. Drawing an analogy between his work and a Buddhist-inspired motto belonging to the Vietnamese General Giap, he paraphrased his endeavor in the following words: "When the enemy wins ground, he loses his

force of concentration, and when he concentrates his forces, he loses ground." Xerxes Ach's work encompasses a labile equilibrium between two mutually contradictory intentions, each striving concurrently to allow its respective energy to make an unrestricted impact. Again, this is the very feature of his work that makes viewing it such an exciting and fascinating experience. Our impression of a contradictory state of balance lying hidden behind a seemingly altogether sleek surface comes from the relation of the color's energy to its surface expansion or, to put what is perhaps the same idea in other words, the relation of the size of the actual and measurable surface of the color to its unfathomable depth.

The fact is that our language lacks any precise terms to describe the depth of a color, its development across a surface whose height and width can be precisely measured. Certainly, the depth – measurable in mere millimeters – of the aluminum support upon which color is often spread has nothing in common with – and can even be at cross-purposes to – the unmeasurable, only to be intuited dimensions of virtual depth which only the painter can achieve out of color. Xerxes Ach's concern is with color per se, but in a narrower sense he grants priority to activating the oscillating energy and power of radiation emitted by color positioned between the "depth" of the object's ground and its frontmost or topmost layer. The emphasis here is on developing a dimension of depth out of color itself, meaning that it has nothing to do with the illusionistic painterly devices traditionally used to simulate depth. In any case, a linear perspective guiding the eye into some sort of representation, has nothing to add to this artist's painting (which, for lack of a better term, we designate as monochrome), and attempts at atmospheric perspective, as well as resorting to the properties of some colors to push forward or recede, are of no effect on Xerxes Ach's endeavor to lend depth to color. His work process involves building up deep color surfaces out of countless layers that start off with a dark ground and go on with layer after layer of ever lighter glazes. The reverse process is to use the ground as the lightest layer, white priming that – in traditional painting – represents a favorite method of lightening the artist's palette. To Xerxes Ach, even this would smack of illusionism, as an inner light shining through the dark. So he starts off with his dark ground – an innermost, darker (louder, more intensive, stronger) bottom layer overlaid with ever lighter and quieter tones – which shines through the successive layers as pure energy, charging the surface, which is truly flat and whose depth appears only as expansion, with energy and vibration. Xerxes Ach himself refers to the top layers of his works as skins, and they – not only the outer layers, but each of the superimposed layers in itself – do in fact function as if they were thin membranes whose porous

permeability enables a vibrating and interactive exchange of color energies to occur. This work process, going from dark to light, befits his work schedule, which goes from night to dawn.

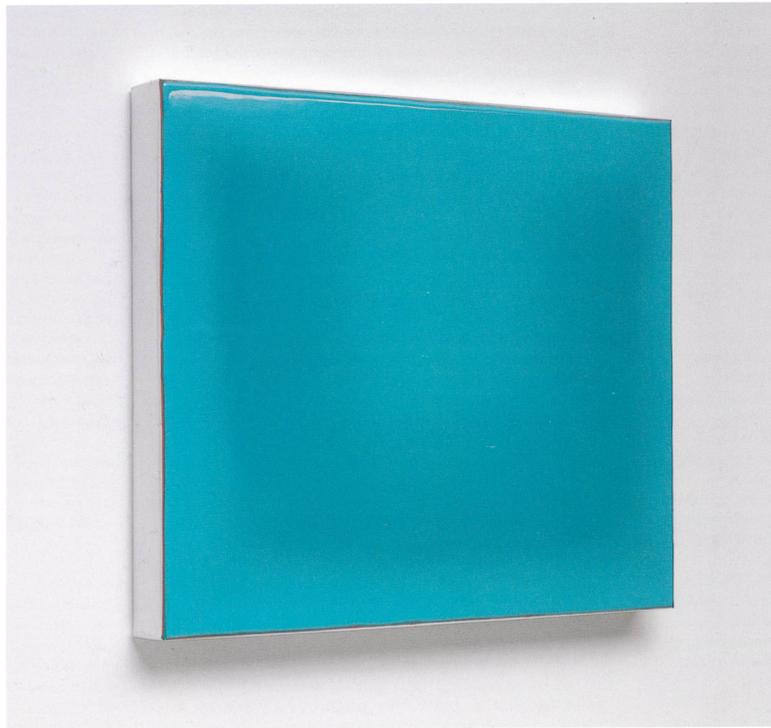
Xerxes Ach left his earlier works untitled, but chose to entitle his current series of works "Colorscapes". The attribution of a title is noteworthy in itself, but the choice of this particular label is highly revealing in comparison to the neutral designation of "painting" usually assigned to monochrome works or the category in general. Contrary to German – the language used in the original of this essay, where "Malerei" corresponds with "painting" as a category and "Gemälde" with the paintings produced – in English (as in French), a single word covers both. Moreover, that word – painting – encompasses the use of "paint" as a coloring medium, a material or substance used by the painter to create paintings. In a conceptual context, to entitle works as paintings is to tautologically underscore the idea of painting, namely the production of a work of art using color as a material. Which still says nothing about the eventual coloristic qualities of a painting. Again, this short excursion into the realm of linguistics derives its relevance with respect to the German counterpart, since the German language's single word (Farbe) – for the two separate terms "color" and "paint" in English and French – lends itself but clumsily to the distinction between color as a substance and color as what appears to the eye (the result of applying that substance). So that, by designating this series as "Colorscapes" (in English in the original), Xerxes Ach proposes the interested and reflecting contemplation of color – its consideration as both outward appearance and a point of view – as the focus point of his work. By no means does this belittle the extraordinary and painstaking skills he puts into his work, his keen sense for pigments, for color as a material, all of which he applies to materialize color into paintings that reach a point where all trace of the artist's handicraft has disappeared. Here again, then, we find ourselves at that limit point to which we have already referred: Xerxes Ach materializes color to a point where the visible seems to have detached itself from the material, where it seems suspended and immaterial, a point where the materialization of color is cancelled out by its appearance as paint, where color merges into – is reversed into – paint(ing).

Because of their spotlessly perfect aspect, the fact that their appearance totally belies the manual skills at their origin, these works also seem like objects to viewers. As such, their color surfaces mirror not only the actual surrounding physical context, but also send back a mirror image of the viewers themselves. This makes it tempting to see them as colored mirror surfaces, which, in a manner that goes beyond their outward resemblance and reflective effect, is partially true. For mirrors also bring the material and the immaterial together at a same level, just as these objects by Xerxes Ach also show something as it is and, at the same time, is not. With respect to this reconciliation of opposites, indeed as fascinating evidence thereof, mirrors represent a symbol for the paradoxical fact of some-

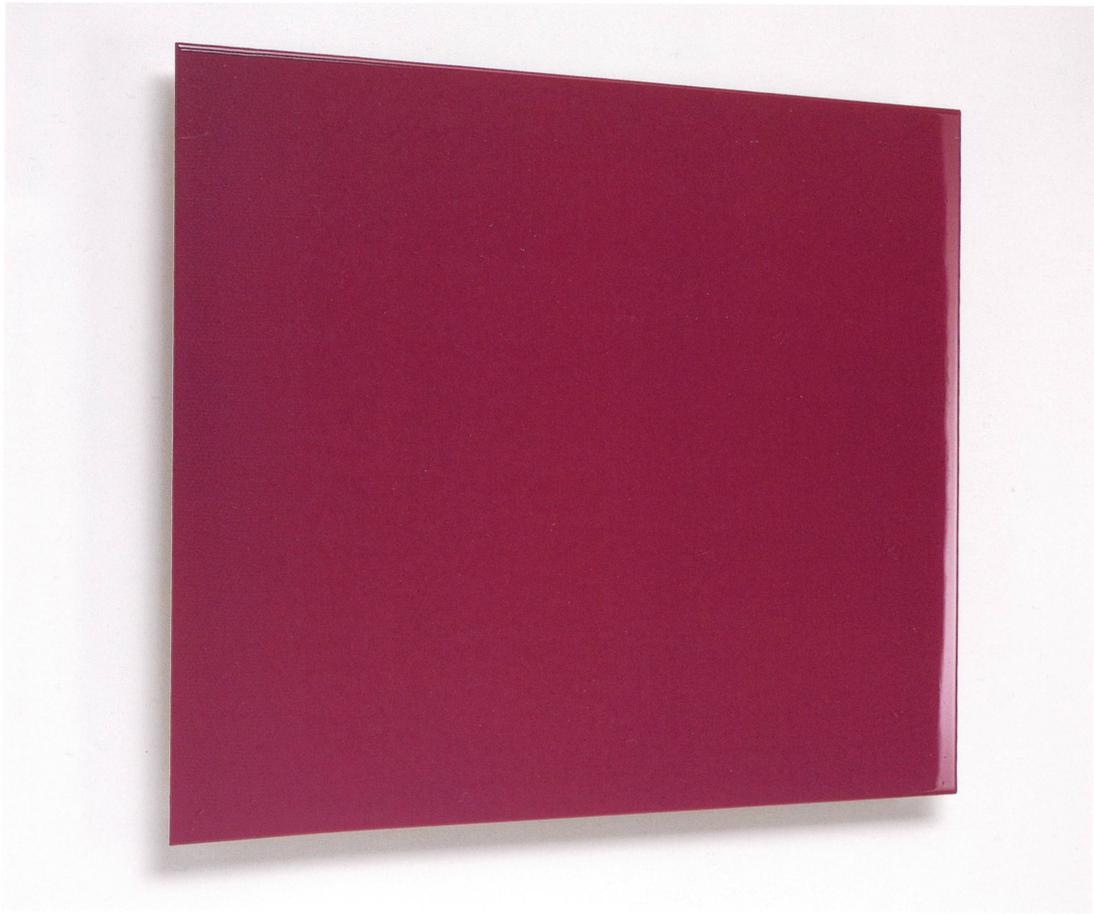
thing's being at once true and untrue, real and unreal. (Naturally, this applies to works where a strongly distressed ground has been perfectly covered by a color skin or, to delve more deeply into the complexity of the question, where – like a broken mirror – their scattered parts give off a wild and fragmented reflection picked up from, and shining out into, all directions.)

Certainly, as a painter Xerxes Ach works in a realm that, to outward appearances, would fall under the inadequate heading of "monochrome painting". And several representatives of this style have also been described as operating at the medium's zero point. Xerxes Ach's approach plumbs all the possibilities of color application, with results that are as minimalist as they are almost baroquely opulent (indeed, the undogmatic liberties and sensuous desire that go into a choice of colors he finds pleasing to the eye would merit an essay unto itself). In this sense, Xerxes Ach rejects the explicit denial that is the battle cry of conceptual art; instead, he opens his art up to painting that, in its contradictions, is not only generously sensuous but holds a certain intellectual fascination. This approach situates him far from the end point of painting. Quite to the contrary, in work that once again bears witness to this medium's capacity for "putting the non-existing into visual form", Xerxes Ach's achievements go even beyond the vast and rich tradition of painting such as we know it.

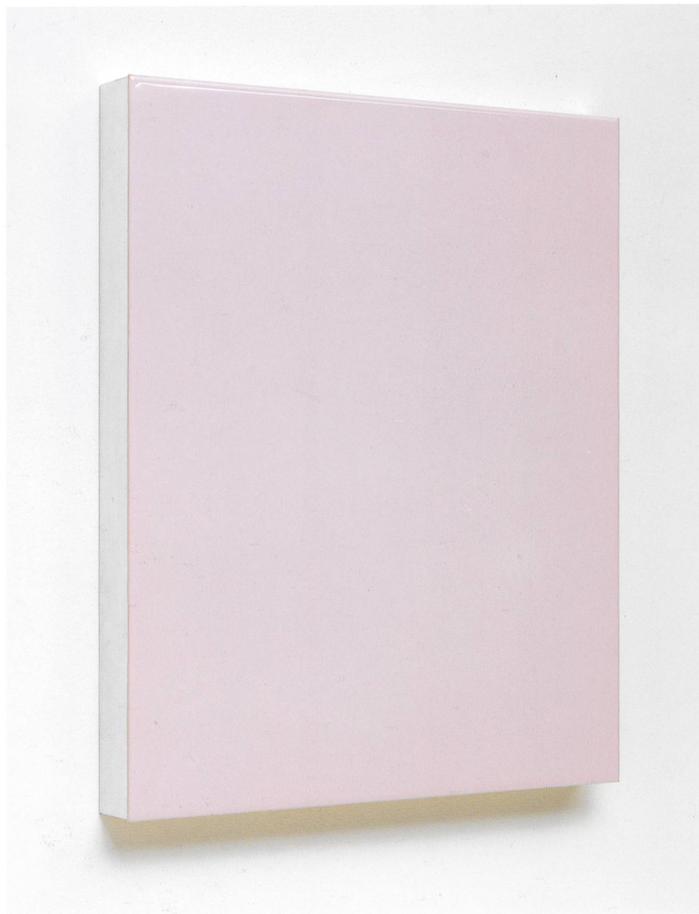
Translated from the German by Margje Mounier



Colorscape, 1997, Kunstharz, Pigment auf Aluminium, 55 x 65 cm



Colorscape, 1997, Kunstharz, Pigment auf Aluminium, 80 x 95 cm



Colorscape, 1997, Kunstharz, Pigment auf Aluminium, 60 x 50 cm



Colorscape, 1997, Kunstharz, Pigment auf Aluminium, 45 x 54 cm

Fascination des paradoxes

Quelques considérations sur des œuvres récentes de Xerxes Ach

Beat Wismer

Devant les surfaces colorées extrêmement lisses qu'offrent au regard les œuvres de Xerxes Ach, le spectateur curieux se trouve confronté à plusieurs paradoxes qui sont autant de questions déroutantes. A titre d'hypothèse, risquons une formule: «Le peintre pousse la peinture jusqu'au point extrême où elle tourne court.» Ambivalentes, c'est le moins qu'on puisse dire, ou mieux encore, paradoxales au sens strict: ainsi pourrait-on décrire les sensations qu'éveillent en nous ces objets plats et colorés. Deux énergies, que nous situons le plus souvent à des pôles opposés du spectre des sensations, s'imposent à nous avec une égale autorité; deux impressions aussi légitimes l'une que l'autre, aussi vives l'une que l'autre, et qui surtout, se présentent chacune comme une sensation authentique, vraie, réelle. Essentiellement contradictoires, ces deux impressions constituent une proposition paradoxale, et c'est à celle-ci que le spectateur, quant à lui, doit la fascination qu'il éprouve: les surfaces chromatiques l'attirent en même temps qu'elles le tiennent à distance. Comme conscientes de leur séduction sensuelle, les œuvres la mettent en jeu, tout en affirmant leur distance insurmontable; elles m'attirent et se dérobent: Noli me tangere! C'est bien là qu'il faudrait situer ce point extrême: là où les énergies contraires, convergentes et divergentes, de l'attraction érotique et du respect, ou de la distance, sont toutes proches, voisines, annulant et renforçant mutuellement leur effet au sein de la même œuvre, avec, entre elles, ce point.

C'est par ce point que nous aimerions définir l'équilibrage subtil de deux énergies qui, tout en se contrariant mutuellement, conservent chacune, en dépit de leur antipode, leur propre puissance; à ce même point correspond, sur un autre plan, l'équilibre précaire qui s'établit entre une énergie concentrée et contractée et une énergie diffuse et profuse, doucement prodiguée: on assiste simultanément à la synthèse et à l'abolition de la concentration et de la dilatation. Sur le plan philosophique, cette synthèse correspond au point zéro du bouddhisme, et par là, à l'unité de l'inspiration (concentration) et de l'expiration (dilatation). Franchissant une étape de plus dans cette direction, les «Colorscapes» de Xerxes Ach (ce sont avant tout certains objets empruntés à ce groupe d'œuvres, daté des deux dernières années, qui nous inspirent ces réflexions plus spéculatives, au-delà de l'œuvre proprement dite) évoquent inopinément une forme idéale de l'hémisphère: l'igloo, que l'on peut situer, lui aussi, au partage de la sérénité détendue et de la tension concentrée, et auquel Mario Merz, par analogie, a appliqué un jour une maxime stratégique d'inspiration bouddhiste, empruntée au Général vietnamien Giap: «Quand l'ennemi gagne du terrain, il perd en force de concentration; quand il se présente en formation concentrée, il perd du terrain.» Percevoir l'équilibre labile entre deux intentions contradictoires qui con-

servent néanmoins chacune, sans restriction, leur énergie et leur efficacité spécifiques: aux yeux du spectateur qui fait preuve de disponibilité, cette découverte transforme la contemplation des objets peints de Xerxes Ach en une fascinante et passionnante aventure. La perception de cet équilibre paradoxal sous une surface extrêmement lisse en apparence se fonde sur le rapport que l'on peut envisager entre l'énergie propre à la couleur et son extension plane, autrement dit, sur le rapport qui s'établit entre une surface colorée effective, mesurable, et une profondeur immensurable.

Pour décrire la profondeur dans laquelle ou à partir de laquelle la couleur se développe sur la surface, définie quant à elle par un système précis de coordonnées, les termes précis manquent dans notre langue; la profondeur virtuelle, impossible à mesurer, que le peintre suggère au moyen de la couleur et d'elle seule, n'a rien de commun avec la profondeur réelle, d'une épaisseur de quelques millimètres à peine, de la plaque d'aluminium souvent utilisée comme support: la profondeur réelle semble au contraire contrecarrée par la profondeur virtuelle. Certes, le peintre s'intéresse à la couleur en tant que telle, mais plus précisément, en tout premier lieu, il s'agit pour lui d'activer l'énergie et la force irradiante dont il capte l'oscillation entre la profondeur du fond et le plan de la surface. Soulignons-le, il s'agit de développer une profondeur à partir de la couleur elle-même, et non pas de faire illusion en ayant recours aux anciennes techniques du trompe l'œil: dans cet art, que nous ne voudrions avoir qualifié de monochrome qu'à titre provisoire et à défaut d'une terminologie plus précise, une perspective linéaire, qui conduirait l'œil au centre d'une représentation quelconque, est obsolète; de même, la technique du peintre ne doit rien à la perspective des couleurs, à la connaissance des propriétés de certaines d'entre elles, qui renvoient à un premier plan ou à un arrière-plan. Quand, au moyen d'innombrables strates superposées, il élabore ses surfaces profondes, Xerxes Ach part d'un fond sombre, qu'il couvre couche après couche de vernis toujours plus clairs. Dans la peinture traditionnelle, le procédé inverse, qui consiste à partir d'un fond très clair, était un moyen éprouvé d'éclaircir la palette, et dans le cas qui nous occupe, il apparaîtrait comme un vestige d'intentions illusionnistes: une lumière intérieure, peut-être, qui traverserait les ténèbres. Ici, toutefois, c'est un fond sombre, quelque chose d'obscur et de très intérieur (quelque chose de plus sonore, de plus intense, de plus puissant) qui, recouvert de couches toujours plus claires, plus légères, transparait à travers les strates en tant qu'énergie pure et charge de son énergie et de ses vibrations la surface, plate, en réalité, et qui semble seulement se dilater en profondeur. Xerxes Ach parle de la surface de ses œuvres comme d'une peau, et en effet, non seulement les strates extérieures, mais encore cha-

que couche superposée fonctionne, à son propre niveau, comme une membrane très fine, perméable, grâce à la porosité de laquelle les couleurs échangent leurs énergies, vibrent et interfèrent. Le peintre, dans son travail, progresse du plus foncé au plus clair: tout comme il commence son travail la nuit pour l'achever au matin.

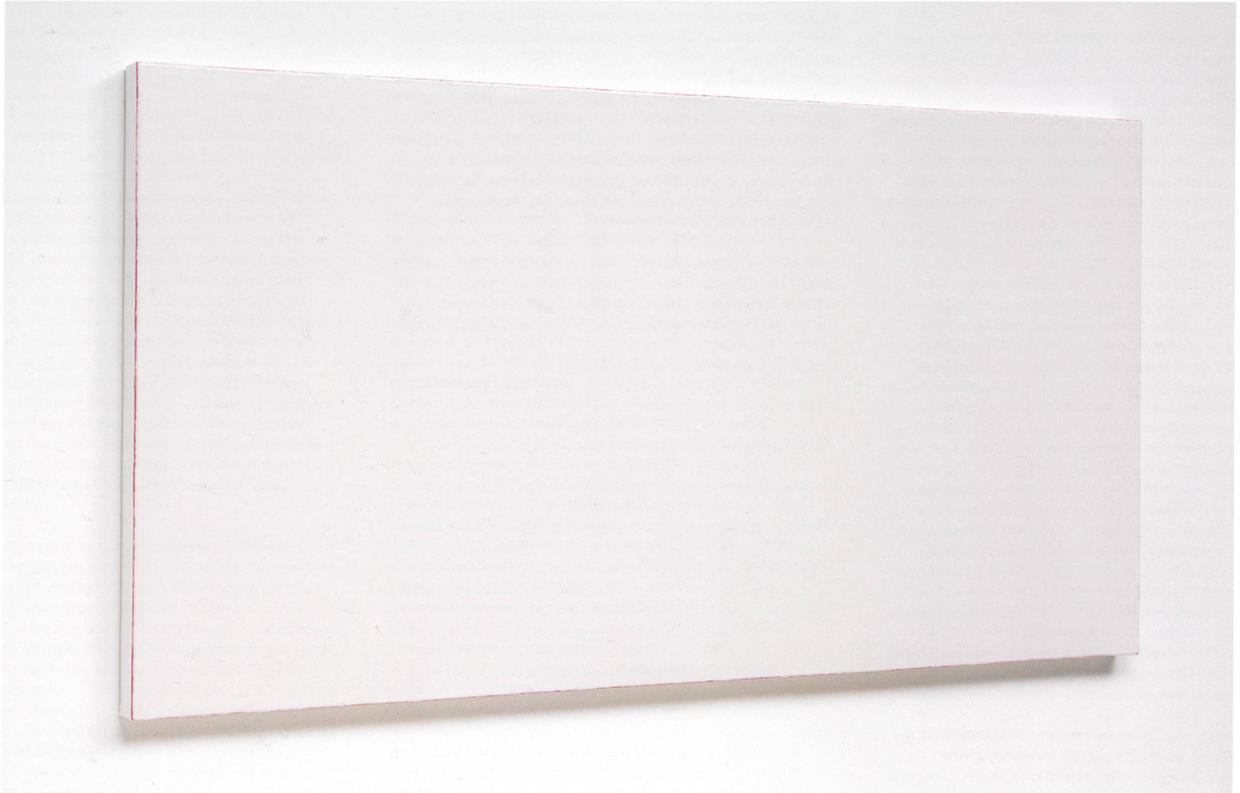
Xerxes Ach qui, autrefois, ne donnait pas de titre à ses peintures, a donné à un ensemble d'œuvres récentes le nom de «Colorscapes». Le choix de ce terme étonne en ce qu'il se distingue de façon extrêmement significative de la dénomination neutre, fréquemment utilisée pour la peinture monochrome ou autonome en général, «Painting». Le mot anglais «painting», qui tout comme le mot français peinture désigne aussi bien la peinture en tant qu'art que son résultat, le tableau, signale aussi que le peintre met en valeur le matériau: «paint» signifie la couleur en tant que substance, médium, matériau. La préférence pour le titre «painting» dans une peinture analytique et conceptuelle se fonde sur une conception tautologique de la notion d'œuvre: un tableau est d'abord une œuvre d'art réalisée avec le matériau couleur, «painting» ne dit rien des éventuelles qualités chromatiques d'une œuvre. Cette petite digression dans le domaine de la langue ne se justifie et ne dépasse le discours sophiste que si l'on considère que l'allemand, au contraire de l'anglais et du français, ne dispose que du mot Farbe. L'allemand fait preuve d'un certain embarras quand il prétend distinguer la couleur en tant que substance de la couleur en tant que phénomène visuel. En choisissant le terme de «Colorscapes», Xerxes Ach focalise l'attention du spectateur sur la couleur en tant que phénomène et impression visuelle, la plaçant au centre de la contemplation, de la réflexion et de l'intérêt. Tout en se distinguant comme un artisan remarquable, extrêmement soigneux, très conscient de ce qu'il fait avec ses pigments et ses couleurs, il pousse si loin la peinture, en tant que matérialisation des couleurs, qu'il élimine les moindres traces d'artisanat. Et c'est ainsi que nous aurions rejoint le point extrême: Xerxes Ach va jusqu'au point où le visible semble s'émanciper de tout substrat matériel et semble planer, détaché de la substance et de la matière, là où les couleurs matérielles s'abolissent dans la peinture, là où la peinture devient couleur, où «painting» bascule vers «color».

Dans leur présence parfaite et immaculée, vierges de toute inscription manuscrite, les œuvres de Xerxes Ach s'offrent au regard comme des objets dont la surface colorée réfléchit la réalité de l'espace qui les entoure, ainsi que le spectateur lui-même. On est tenté de comparer ces œuvres à des miroirs de couleur; au-delà de la similitude extérieure et de l'effet réflecteur, une telle comparaison n'est pas totalement dénuée de fondement. Tout comme les objets de Xerxes Ach, le miroir ramène le matériel et l'immatériel au même niveau, tout comme celui-ci, ceux-là montrent les choses à la fois telles qu'elles sont et telles qu'elles ne sont pas. Véritable concentré de contradictions, le miroir nous offre le symbole même du paradoxe; de façon fascinante, il corrobore l'évidence que certaines choses sont à la fois vraies et fausses. (Bien sûr, tout

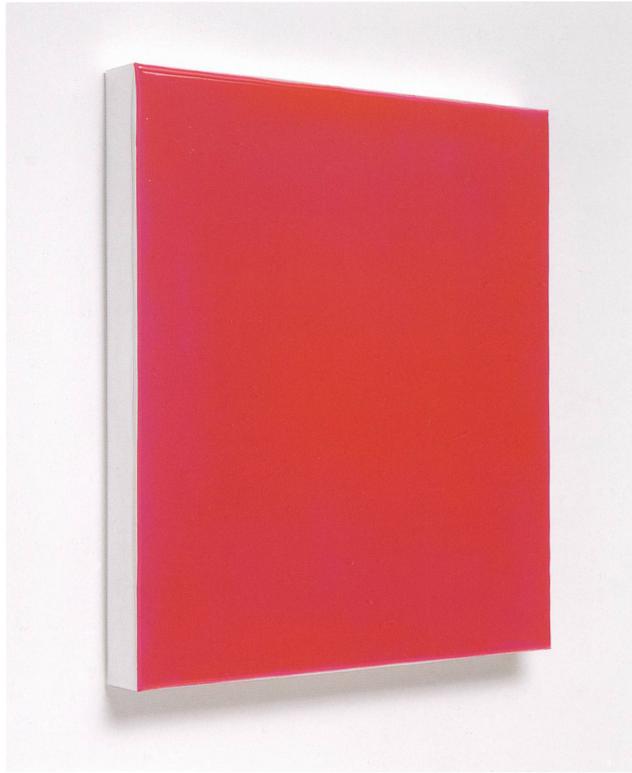
cela est encore plus complexe dans les œuvres où le support, fortement froissé, est étroitement revêtu d'une peau colorée: comme des miroirs brisés, ces objets proposent des reflets mouvants, fragmentaires, démultipliés anarchiquement dans toutes les directions.) En tant que peintre, Xerxes Ach travaille dans un secteur que l'on pourrait circonscrire du terme insuffisant de peinture monochrome. On a dit des représentants d'une telle tendance qu'ils opéraient au point zéro de leur médium. Dans son exploration approfondie d'un usage de la couleur à la fois restreint et presque baroquement abondant (il y aurait lieu de parler de la liberté peu dogmatique et de l'heureuse sensualité qui président au choix de ses couleurs, et du plaisir qu'elles donnent à l'œil) le peintre rejette l'art purement conceptuel et son geste de refus démonstratif, et s'ouvre à des horizons picturaux fertiles en émotions sensorielles inattendues, mais aussi en expériences intellectuelles fascinantes et contradictoires.

Dans ce sens, la pratique de Xerxes Ach ne le situe pas aux confins de la peinture: mettant à l'épreuve, une fois de plus, la capacité de cet art à «faire apparaître ce qui n'existe pas», son travail s'inscrit à l'évidence dans la grande tradition picturale.

Traduit de l'allemand par Marion Graf



Blind Mirror, 1997, Acryl auf Leinwand, 80 x 160 cm



Colorscape, 1997, Kunstharz, Pigment auf Aluminium, 66 x 59 cm



Transformed, 1997, Kunstharz, Pigment auf Aluminium, 90 x 83 cm



Transformed, 1996, Kunstharz, Pigment auf Aluminium, 46 x 42 cm