

Traite et Lumière

Ode Bertrand es pintora desde hace casi cuarenta años, habiéndose dedicado anteriormente a la danza. Desde el inicio se decantó por la abstracción geométrica, sin pasar nunca por la figuración ni probar otros estilos. Además, es sobrina de Aurelie Nemours, que la animó, aconsejó e inspiró y de la cual cuidó durante treinta y cinco años ayudándola a diario hasta su fallecimiento en 2005. Ode Bertrand ocupa por tanto una posición singular: parte alumna, parte discípula, en su obra persigue el mismo rigor por la limpieza de las formas y la precisión de la ejecución, habiendo adoptado rápidamente su propio lenguaje – caracterizado por un número limitado de elementos que juegan con fuertes contrastes- y su propia expresión, a la vez contenida y rotundamente rítmica.

La abstracción de Ode Bertrand destaca por su radicalidad, sin recurrir a sistemas ni justificaciones, como hacen, por ejemplo, los pintores concretos. Se limita a emplear una cuadrícula para elaborar sus composiciones y afirma un contenido espiritual en su creación. La serie de cuadros titulada Vertical, pintados en 1998-99, sirve como ejemplo de su enfoque: Vertical VI se compone exclusivamente de finas líneas verticales negras de longitudes ligeramente diferentes, pintadas con extrema precisión sobre un fondo blanco sólido. Dispuestas en dos grupos escalonados en un formato alto de un metro por cincuenta centímetros, las líneas que forman la parte superior son más cortas que las que forman el grupo inferior. Si bien la imagen destaca por la fuerza de su estructura y el contraste entre el blanco y el negro, el ritmo que emite resulta muy complejo. En primer lugar, horizontalmente: la sucesión de líneas negras y espacios blancos de igual anchura se ve interrumpida por los extremos desiguales, con lo que la separación entre los dos grupos se traduce visualmente en una auténtica escisión; en segundo lugar, verticalmente: las líneas de los dos grupos están desviadas, por lo que no coinciden, engendrando de nuevo una disrupción visual.

Bajo esta aparente sencillez se esconde la obra de Ode Bertrand, basada en sutiles interacciones y hábiles equilibrios, en beneficio del ritmo. Expresa un orden en el que el caos sigue presente.

Serge Lemoine

PURO RITMO, A VECES EL CIELO

Entrevista con Anne Tronche

Anne Tronche - Su iniciación a la pintura tuvo lugar en el taller de una gran artista del arte concreto, Aurelie Nemours, a la que le unían lazos de una profundidad excepcional. ¿Elegió desde el principio el vocabulario de las formas geométricas o pasó por diferentes fases estilísticas en su pintura?

Ode Bertrand - Enseguida supe que lo que me interesaba era la línea, además del ritmo. Dicho esto, no me preocupa el tema en el sentido tradicional del término. Como algunos artistas concretos, no pasé por una experiencia figurativa que se radicalizara poco a poco hasta la abstracción total. Desde el principio elegí el camino de la abstracción.

A. T. - Usted procede de la danza, pero hubo periodos en el arte concreto en los que los artistas querían encontrar un punto de convergencia con la música. ¿No era su interés por el ritmo una forma de encontrar ese punto de convergencia con la danza?

O. B. - El ritmo, la forma y el cuerpo forman parte de la danza. Estoy seguro de que la experiencia adquirida en mis primeros trabajos ha encontrado una resonancia en el espacio del lienzo. No lo decidí, ni quería hacerlo, pero la llamada del ritmo que sentí en lo más profundo de mí cuando concebí mis primeras composiciones pictóricas debe de haber encontrado ya una forma de expresión en la danza.

A. T. - El vocabulario de las llamadas formas "frías" es relativamente limitado. Ya se base en oblicuos o líneas verticales, en el rectángulo y el cuadrado o en formas circulares, siempre se trata de rechazar todo lo que pueda ser descriptivo o imitativo. Después de tantos movimientos desde 1930, tantas teorizaciones y gestos revolucionarios, ¿cómo puede un artista imaginarse hoy la construcción de un espacio singular?

O. B. - No creo que debamos hacernos esta pregunta. En cierto modo, se podría decir que ya se ha dicho, pintado y escrito todo. Si la primera pregunta que se hace un artista es si es original o no, creo que pierde todo el valor antes de empezar nada. Lo importante es "hacer", es decir, ponerse delante de una hoja en blanco y dejar que se exprese el deseo de una forma, de una composición. Incluso me atrevería a decir que está muy bien que tu propia escritura y la de un creador de otra generación se crucen, se aproximen. Significa que has emprendido un camino de investigación que tenía un interés, que planteaba un verdadero problema pictórico. Al final, el resultado es muy diferente, porque las sensibilidades son distintas, y también lo son las soluciones formales. Por ejemplo, la obra de Aurelie Nemours en torno al cuadrado: las variaciones y consecuencias que ha extraído son muy originales. Si comparamos su investigación en torno al cuadrado con la de Josef Albers sobre este mismo tema, veremos la distancia que separa a estos artistas. Ambos se basaron en esta sencilla figura, el cuadrado, pero no buscaban exactamente lo mismo; es más, sus gamas cromáticas eran muy diferentes. Cuando decides pintar, el deseo de crear un espacio es tan grande que estas cuestiones de originalidad y singularidad no entran realmente en juego. Lo importante es llevar el proyecto hasta el final.

A. T. - Durante una de sus exposiciones en la galería Cour Carrée, me encontré con algunos de sus primeros cuadros, y me parecieron menos apacibles que su obra actual. Mostraban signos de cierta violencia, que yo

casi describiría como "corporal". ¿Le choca esta terminología? ¿Es concebible que, a través de este vocabulario, en el que destacan la medida y el rigor formal, el cuerpo pueda encontrar una forma de expresión?

O. B. - No lo sé. Me interesa tu pregunta porque Aurelie Nemours también se dio cuenta de esta violencia, que a veces consideraba agresiva. No sé qué aportar a esta situación. Soy mi primer espectador, a veces sorprendida por la manifestación de ciertos ritmos, o por la dureza de ciertas líneas. La pintura me lleva adonde yo no había elegido ir.

A. T. - Es muy curioso lo que me comentas, porque tu escritura es la traducción de un vocabulario dominado por signos y colores, y al mismo tiempo sugieres que la pintura dicta a veces su propia ley. ¿No es contradictorio?

O. B. - Supongo que sí. Pero yo trabajo con una cuadrícula, porque necesito una base que me dé una especie de reglas del juego antes de que aparezcan las líneas. Juntando los puntos de esta cuadrícula, creo formas geométricas. Esta cuadrícula se dibuja exclusivamente alrededor de los bordes del cuadro, y puede estar suelta o muy apretada. A veces, sin embargo, dejo que ocurra lo inesperado: espacios blancos que interrumpen las líneas, la aparición de un color que crea un desequilibrio en la distribución de las formas. Si en algún momento del proceso surge un ritmo violento, es porque estoy muy lejos del sistematismo utilizado por ciertos artistas, como los concretos suizos. En mi pintura, hay una constitución inicial de orden, pero éste pronto da paso a lo que yo llamo "caos", es decir, un acontecimiento que altera el equilibrio puro. Este movimiento entre dos estados que pueden parecer contradictorios o complementarios, según la situación, da a las formas y a las líneas la posibilidad de estar del lado de la energía. Lo que me interesa es la tensión entre estos dos estados casi opuestos.

A. T. - Algunos artistas, como usted, deciden fijarse una serie de reglas y las han aplicado de forma muy metódica, muy sistemática para, como François Morellet por ejemplo, arruinar cualquier impulso de subjetividad o intuición. En este caso, suelen revelar el proceso elegido en los títulos que dan a las obras. ¿Es éste el papel que desempeñan los títulos en su obra?

O. B. - En absoluto. La serie que dediqué a la idea de la pirámide y a lo que yo llamo "volúmenes virtuales", la titulé Tourah, nombre dado al lugar donde los egipcios iban a buscar sus piedras. En otra serie, caracterizada por efectos de muaré, elegí el título genérico de Clynamen, el momento que precede a la formación de la materia, porque me pareció que este término evocaba perfectamente un desorden activo, dinámico, en el que el orden se anuncia. En los cuadros recientes, donde las reservas de blanco introducen una sensación de luz, he optado por Ahura, la diosa de la luz en la Persia preislámica. Intento encontrar analogías entre el pensamiento que subyace en el cuadro y un acontecimiento que me atrae a través de la historia y las culturas que nos han precedido.

A. T. - Acaba de utilizar el término "volumen" e incluso "volumen virtual". Esto resulta muy extraño, en la medida en que su cuadro pretende ser plano y nunca sugiere la menor profundidad.

O. B. - Realicé una serie de cuadros en los que la forma, a través del juego de colores, revelaba un volumen. Esta percepción se basaba en ciertas reglas ópticas que creaban fenómenos de ilusión espacial. En esta serie, pensé en mis formas en términos de volúmenes, lo que me condujo a este reino incierto de la sugerencia plástica.

A. T. - ¿Qué significa para usted el fracaso en la pintura?

O. B. - Una situación que puede resultar ser muy positiva. Un cuadro que no encaja en el marco del proyecto esperado suscita el deseo del siguiente cuadro. Al analizar lo que fallaba en la composición y aprender de ello para el siguiente cuadro, me di cuenta de que a menudo estaba abriendo el camino a una nueva serie de obras que abordarían una cuestión espacial o formal en la que no había pensado antes.

A. T. - ¿Trabaja en serie?

O. B. - Trabajo por familias de obras. El trabajo sobre un cuadro genera necesariamente el siguiente. Porque las variaciones que se producen de una composición a la siguiente revelan toda la riqueza de la regla, abriendo posibilidades que pueden percibirse como continuidades, o a veces como rupturas. Es cuando siento que me invaden los signos de un cierto cansancio, cuando me doy cuenta de que es poco probable que el cuadro que viene me sorprenda, cuando sé que la serie ha terminado.

A. T. - Usted ha utilizado a menudo las evidentes oposiciones del blanco y el negro, y rara vez usa colores primarios. ¿Cuál es su relación con el color?

O. B. - No soporto en absoluto el color puro. De hecho, me gusta la línea porque no hay materia, prefiero el ritmo a la forma, y sólo me gusta el color en tonos oscuros que recuerdan al negro o en tonos extremadamente pálidos, tentados por el blanco.

A. T. - Cuando contrapones los valores muy oscuros de dos colores diferentes, o cuando contrastas dos tonos tan próximos, tan claros, que sus diferencias son apenas perceptibles, llevas la composición al límite de lo perceptible.

O. B. - Me gusta que la composición se revele al final de una lenta observación. Mi pintura es lo contrario de una estética de "un solo golpe"; domestica un estado incierto que yo llamo lo "no dicho". Al contemplar mis lienzos, hay que buscar lo que los hace ser lo que son, hay que profundizar en el encuentro con los colores. Pido al espectador que se tome su tiempo. Llevo el cuadro hasta cierto límite. En este caso, la línea lineal a la que estoy tan

apegado se convierte en la fina línea divisoria entre dos tonos que se rozan, distinguiendo discretamente uno del otro.

A. T. - ¿Pintas a mano alzada, siguiendo los trazos del pincel, o intentas eliminar las marcas que deja la mano?

O. B. - Quiero que cada línea sea lo más limpia posible, así que utilizo un trazador de líneas. No me gustan los efectos de materia, así que trabajo en capas precisas, sin superponer un color a otro. Mi enfoque es muy riguroso.

A. T. - En su libro *De la pensée mathématique dans l'art (El pensamiento matemático en el arte)*, Max Bill intentó analizar los misterios de la ciencia, como las paralelas que se cruzan ad infinitum o las nociones de espacios múltiples. ¿Le interesa esta relación entre arte y ciencia, le ayuda a definir su espacio pictórico, o ve el espacio del lienzo como un espacio cerrado, un plano donde sólo se revelan las propiedades de la tensión de la línea y el color?

O. B. - La composición de formas y colores como eco del pensamiento científico toca un tema que me es totalmente ajeno. Pero eso no significa que el espacio pictórico no esté vinculado a otra cosa. Para mí, todo cuadro debe tratar del cielo.

A. T. - ¿Qué quiere decir con esto? ¿El cielo como lugar donde se piensa lo divino, o el cielo como cosmos, atravesado por las energías que nos gobiernan desde lo infinitamente pequeño hasta los planetas?

O. B. - Tengo fe. En consecuencia, para mí el cielo está habitado. Habitado por el misterio de los orígenes, pero también por esas energías de las que habla, que evocan cuerpos suspendidos, fenómenos errantes. Al situar mis cuadros cerca de este sentimiento, les pido ante todo que sean una presencia y no simplemente la resolución de un problema plástico. En la deflagración del negro en blanco, está para mí la esperanza de esta presencia.

A. T. - Dices "deflagración": es una forma violenta de decirlo. ¿Así que el blanco y el negro hacen que algo explote?

O. B. - El cuerpo negro debe animar al blanco. Pero un blanco que no puede ser un vacío - que es, al menos desde mi punto de vista, la sustancia.

A. T. - El arte concreto encontró en la arquitectura y el diseño un ámbito de aplicación especialmente favorable. ¿Le interesan estas cuestiones, que confieren al artista una responsabilidad moral y social: la de redefinir el espacio en el que vivimos y pensamos?

O. B. - Como saben, he elegido la soledad, la contemplación y el silencio. Estos estados son incompatibles con el de un artista en sociedad, pensando tanto en las formas de nuestras casas como en las de nuestros objetos

cotidianos. Mi sensación es que existe el peligro de unir dos actividades: la del pintor y la del diseñador. Nuestro arte construido está muy cerca de las formas utilizadas en el campo de la decoración. A menudo tenemos que trabajar en el filo de la navaja para que las soluciones pictóricas que proponemos no se empleen en lo decorativo o, peor aún, no se conviertan ellas mismas en decorativas. Para que el cuadro se convierta en una "presencia", como he dicho, evidentemente tiene que estar libre de la complacencia y la seducción de lo decorativo.

A. T. - Si echamos un vistazo a la historia del arte concreto, veremos que en diferentes etapas de su desarrollo se han formado grupos y ha tomado forma la acción colectiva. Hoy en día, parece que los artistas suelen estar bastante aislados en sus estudios. ¿Es algo que lamenta?

O. B. - Para que un cuadro exista, debe haber una mirada. Tiene que haber un diálogo entre ella y un espectador. En consecuencia, la completa soledad del artista en su estudio es un encierro que da pocas oportunidades a su pintura y a su evolución. Tuve la suerte de trabajar cerca de Aurelie Nemours, que fue mi primera espectadora. Cuando digo "espectadora" me quedo un poco corto, porque su mirada era tan atenta, tan exigente, que sus comentarios me ayudaron mucho. Así que nunca sentí la necesidad de formar parte de un grupo para idear estrategias colectivas, o simplemente para entablar un diálogo. No expuse mucho en los primeros años de mi carrera, porque en todo momento me beneficié de la mirada de este ser maravilloso, y pensé que eso era más que suficiente. Sin embargo, en los años ochenta participé en exposiciones colectivas organizadas por la Galerie 30. Esta galería tenía la particularidad de estar dirigida por dos artistas de gran calidad intelectual, Jean-François Dubreuil y Pascal Mahou. Con ellos conocí y forjé una amistad que perdura hasta hoy y que me aporta mucho.

A. T. - Pocas mujeres se han distinguido en el campo de las formas puras y la abstracción total. ¿Tiene alguna opinión al respecto?

O. B. - No esperen de mí un alegato feminista. No soporto las reivindicaciones que se hacen actualmente por la igualdad de oportunidades o la paridad. Lo único que puedo decir es que ha habido menos mujeres artistas en el campo de la abstracción radical que en otros sectores en los que, sin duda, los valores emocionales pueden expresarse con mayor franqueza. El vocabulario formal del arte concreto está en contacto directo con lo racional. Las mujeres tienen quizás una propensión a ser más líricas. Todo esto es un conjunto de hipótesis, no tengo realmente una respuesta a esta pregunta.

A. T. - ¿Qué artistas han desempeñado un papel crucial en la formación de su lenguaje?

O. B. - En toda la historia del arte, a lo largo de los siglos, yo pondría el dibujo en primer lugar. Mis mayores emociones visuales han venido de encuentros con el dibujo, con esa maravillosa tensión de la línea. Sin embargo, también

debo mencionar mi amor por los Primitivos italianos y las Madonnas representadas en iconos. No sólo me llaman la atención los rostros de estas Madonnas, sino la posición de sus manos, una forma de expresar el retiro: estar ahí y ausente al mismo tiempo. Su posición frontal, su mirada, tienen algo de hierático, compatible con lo inmaterial. Por supuesto, puedo citar obras gráficas de artistas modernos y contemporáneos que me han interesado, como las de Max Bill y François Morellet, por ejemplo, pero me gustaría dejar claro que las obras del siglo XX que me han llamado la atención son aquellas que han eliminado por completo el tema en favor de la abstracción utilizando un método objetivo de construcción. El tema en la pintura del periodo moderno me impide ver y comprender las cuestiones formales y cromáticas que están en juego en el cuadro.

A. T. - Usted ha dicho que no le gusta el "efecto material" en la pintura. Pero cuando observamos sus cuadros recientes, en los que aparecen tonos muy delicados, difíciles de nombrar, imaginamos que estos tonos se obtienen superponiendo capas. ¿No es ésta una forma de reintroducir un poco de profundidad en la pintura?

O. B. - Cuando pongo un color en el lienzo, siempre me parece demasiado obvio, demasiado fuerte, demasiado asertivo. Mi segunda capa calma los efectos cromáticos de la primera para conseguir el valor deseado. Aquí hay superposición, pero no transparencia. Así que la profundidad de la que hablas no se transmite por el color. El plano sigue siendo el plano. Por otra parte, lo que busco en ciertos casos, desequilibrando una forma con respecto a otra, es hacer aparecer la luz. Aparece en el hueco que dejan esas dos formas desequilibradas. Un hueco en blanco.

A. T. - Desde su punto de vista, depositar una película de sustancia coloreada más o menos fluida o densa sobre la superficie de un soporte textil, ¿es un gesto o un pensamiento?

O. B. - Yo diría que ambas cosas. Como pinto bastante despacio, es durante el acto de pintar cuando toma forma el deseo del siguiente cuadro. Si un deseo toma forma, es porque deduzco las características futuras de la experiencia que estoy teniendo con el cuadro en curso. Hay un campo de posibilidades en torno a cada obra, y cada decisión abre nuevas vías. Evidentemente, la decisión da lugar a un gesto, pero va acompañada de un proceso de reflexión que me permite elegir una posibilidad frente a otra.

A. T. - ¿Qué está leyendo?

O. B. - Leo mucho. Ante todo, obras que tratan de las experiencias místicas de personas extraordinarias. Luego, por supuesto, los textos de los Padres de la Iglesia. En esto, pude beneficiarme de la biblioteca de Aurelie Nemours que, como usted sabe, tenía un profundo interés por estos textos excepcionales. Pasar un momento con los textos de Santa Teresa de Ávila, como hice durante un verano, es transportarse a otro espacio-tiempo. En general, me gusta leer

sobre la vida de los santos. La convicción que habitaba en estas personas destinadas a la santidad, la forma que a veces tomaba en ellas la duda, y la manera en que la superaban, revelan el poder del espíritu humano, su capacidad de comprender lo que no puede ver pero que le es dado a través de la meditación. Por extraño que parezca, siento una especie de nostalgia por esa vida, algo me dice que es ahí donde sucede. Allí, donde el ajetreo del mundo ha dejado de serlo, para ser sustituido por la interioridad. Me atreveré a hacer una comparación geográfica, diciendo que esta vida de santidad me recuerda a escalar el Himalaya. Pocos lo intentan, pocos alcanzan la cima. Usted me pregunta qué leo en general, y debo completar mi respuesta mencionando mi gran afecto por la novela del siglo XIX que describe el destino de las familias, de los hombres y de las mujeres en sociedad. Optar por descubrir todo el ciclo novelístico de un autor, leyendo obra tras obra, es una magnífica exploración que nos permite captar los mecanismos de una sensibilidad, escuchar la voz del escritor.

A. T. - ¿Le hubiera gustado diseñar vidrieras?

O. B. - Me hubiera gustado especialmente hacer las iluminaciones o miniaturas de la Edad Media. Cuando era adolescente, comenté con unos amigos sobre lo que esperaba hacer en mi vida futura. Dije que mi sueño sería ser monje con sandalias, en una abadía, encargada de realizar estas iluminaciones.

A. T. - El detalle de las sandalias me parece interesante, evoca la abstinencia, el rigor y la indiferencia ante el frío.

O. B. - En efecto, habla de una vida moral. Podemos buscar un eco lejano de ello en la superficie limitada del cuadro, cuando la disposición de las formas, las líneas y los colores parecen traducir la existencia de otra dimensión, la del ritmo y el cielo puros.

Septiembre de 2007

HILO

Évelyne de Montandouïn

Los seres humanos quieren pensar sobre el mundo. Para ello utilizan conceptos. Los conceptos se construyen oponiéndose: concebimos definiendo, definimos separando.

Las obras de arte nos permiten pensar de otra manera. Cada obra de arte, a su manera, rompe primero el sistema de conceptos, mostrando lo que se les escapa, lo que va más allá, desafiando la oposición en la que se basan. Después, a una mente vacía de conceptos, pero no de lenguaje, cada obra le dice algo sobre el mundo, en una experiencia de contemplación solitaria y silenciosa que, sin embargo, puede ser relatada.

Sentados frente a la obra de Ode Bertrand -hay que sentarse-, ¿qué vemos que vaya más allá de los conceptos?

¿Elementos geométricos? Figuras (punto, línea, superficie), magnitudes (longitud, extensión, ángulo). Pero, ¿qué ocurre con estas figuras ideales en el dibujo? Los Césures presentan superficies, separadas u opuestas por vértices, pero ya ambivalentes: las figuras pueden leerse como positivas o negativas. ¿Utilizaremos el concepto de inverso? Los Ahura lo subvierten desplazando la superposición de positivo y negativo.

Otra ambivalencia: los dibujos pueden leerse sobre el plano o en el espacio. Más que una ilusión -que presupone una referencia a un objeto real- hay potencialidad, la capacidad de un solo dibujo para rendir cuentas con dos figuras, o más aún, el potencial para poder transmitir tres dimensiones con solo dos.

En este sentido, véanse sus Plans y las Épures - el título mismo de esta última.

En Épure 15, sin embargo, el concepto de potencialidad es a la vez invocado y decepcionado: mientras que la línea más gruesa de un trazo central nos incita a verlo en el espacio, es imposible materializar la figura entera. Del mismo modo, Tourah XX evoca un poliedro de cinco caras -una pirámide con base cuadrilátera-, pero la ausencia de la línea de la cuarta arista lo reduce a un polígono plano. Si se trazara esta línea, seguiríamos viendo la ambigüedad entre un poliedro y la triangulación de un plano.

Stella Baruk sugiere que no se abuse del término "geométrico", sino que llamemos figurativo a "un conocimiento práctico de la visión", un conocimiento individual de formas y tamaños, formado por la intuición y la experiencia (1). ¡Qué tentador sería invertir la terminología tradicional de la historia del arte y llamar figurativo a lo que en este caso es un arte consumado de figuras!

En la disposición de los elementos, hay otra explosión de conceptos. Los Sceaux proponen figuras de lo cerrado, la línea puede cerrarse sobre sí misma, pero el grosor variado del trazo evoca el movimiento de las líneas llenas e inacabadas del calígrafo, o de planos articulados en el espacio. A la inversa, CO XXVII propone una línea abierta. El camino se detiene en el blanco, el circuito cerrado es energía. Thule XXI presenta una superficie negra abierta por la penetración del blanco, pero esta superficie negra conectada (de una sola pieza) es un territorio cerrado por su perímetro, que determina un interior y un exterior. Cuando Sceau IV propone una línea cerrada sobre sí misma, la línea de intersección ya no permite determinar un interior y un exterior. Los Dédales nos dan a elegir entre cuadrados autosemejantes, yuxtapuestos o superpuestos, y entrelazados. La cuestión es el sentido de la marcha: en una línea no intersecante, cualquier punto puede situarse entre otros dos, determinando dos sentidos de marcha opuestos. Esto ya no es así si la línea se interseca.

Los Rebis, y sobre todo los Volumes Virtuels (W), revelan el plano a través de la extensión de una superficie, de su espesor. Pero un mayor número de obras revelan el plano a través de la red de líneas, de su tenuidad; y,

paradójicamente, el plano se revela con más fuerza por la discontinuidad que por la superficie continua, cuya ambigüedad hemos visto. En Réseaux interrompus, las interrupciones estallan como soles; su luz es el foco de la cohesión. Otra paradoja: cuanto más coherente es un plano, menos homogéneo puede ser. La V oblicua, tan sólidamente construida, ofrece un resplandor que no tiene nada que envidiar al del agua bajo la luz: no la representa, la iguala.

De este modo, la obra se construye sobre estas crestas del pensamiento, sobre el hilo de lo no dicho, entre las dos caras de las ideas claras.
¿Qué revela del mundo esta obra que no quiere hacer declaraciones?

Las figuras de lo inextricable son también figuras del camino. Apenas se pueden seguir las líneas de Oblique V, pero se puede encontrar el camino, hacia los bordes luminosos o el refugio oscuro del centro.

Las "casi figuras" apenas se alejan de las figuras ideales de la geometría que todo el mundo tiene en mente. Pero incluso cuando están cerca, se distancian de ellas. En Ahura, por ejemplo, es el ligero desplazamiento de la superposición de una figura y su negativo lo que crea la brecha de la que emerge la luz. Lejos del conocimiento, la verdad.

Sin embargo, no son las figuras de oposición las que prevalecen en la obra de Ode Bertrand. Las líneas se rompen con violencia, pero se ensamblan con delicadeza, y su interdependencia prevalece sobre la oposición del blanco y el negro. Los tonos siempre se rompen. Los opuestos no se enfrentan, se busca un camino entre ellos.

El camino es una línea.

Los que siguen la línea bailan en el filo.

El equilibrista nunca descansa, el equilibrio es el resultado del ritmo.

Son maravillosamente atentos, maravillosamente inventivos.

El equilibrista es ligero, está libre de preocupaciones.

El equilibrista es valiente, hace del suelo firme un riesgo.

Ode Bertrand fue bailarina. Su trabajo es la danza.

Sócrates:

"Pero, ¿qué es bailar y qué pueden decir los pasos?

(..]

Fedro: ¿Crees que representa algo?

Sócrates: Nada, querido Fedro. Pero todo (...).

El amor tanto como el mar, y la vida misma, y los pensamientos (...).

¡Un cuerpo, por su pura fuerza, y por su acción, es lo bastante poderoso como para alterar la naturaleza de las cosas más profundamente de lo que la mente jamás logró hacer en sus especulaciones y sueños! " (2)

(1) Dictionnaire des mathématiques élémentaires, éditions du Seuil, Paris 1992, p. 531-532

(2) Paul Valéry, L, Âme et la Danse, Oeuvres, t.II, Bibliothèque de la Pléiade, éditions Gallimard, Paris 1960, p. 159 et suivants.