

TURI WERKNER

un exil intérieur

Né à Vienne en 1948 en Autriche, Turi Werkner habite depuis quelques années à Londres. A la différence des artistes suisses : Sandoz, Melcher et Winnewisser qui ont commencé par le crayon pour poursuivre à la gouache ou à l'aquarelle, Werkner travaille exclusivement à la plume. Surtout, Werkner rejette toute notion de contenu communicable. Le dessin n'est pas pour lui une technique au service d'une idée mais une finalité. Il y consacre tout son temps. Même son séjour à Londres n'influence en rien son travail. Etranger à ce qui l'entoure — «je suis en exil intérieur» — il pratique le dessin en virtuose, du matin au soir, avec assiduité, s'y exerçant avant même le déjeuner du matin, en quelques rapides croquis, «pour se mettre en condition». La notion de vitesse est un élément déterminant de création de Werkner. En 1975, il publie à Innsbruck un livre de 3500 dessins du matin intitulé, non sans humour, *3500 dessins de maître*. A la première page ne figure aucune mention, pas même son nom, seulement un chronomètre et un stylo posé sur une feuille de papier quadrillé de 35 carrés de 3,5 cm de côté, 35 carrés à remplir. Suivent, linéairement accolés, les 3500 dessins répartis sur les 100 pages du livre. Aucun texte, aucune bibliographie : seulement un index qui répertorie les 3500 dessins selon leur numéro et leur vitesse d'exécution : de 40 secondes à deux minutes douze, la majorité des croquis étant effectués en une minute dix.

A la Biennale de Paris, Werkner présente six grands dessins (1m20 de côté) issus des travaux de 1975 et 1976 ; de 1975, il garde la virtuosité puisqu'il se donne à remplir 1024 carrés de moins d'un centimètre de côté ; de 1976, il conserve l'idée d'une analyse des détails puisque le premier dessin s'étale sur une surface de 1m20 de côté, que celle du second est divisée en quatre parties, la troisième en 16 parties, la quatrième en 64. La 6ème atteignant 1024 divisions. «Pour voir ce qui va arriver dans un espace de plus en plus petit» dit Werkner. Curieusement, de la réduction des formes naît l'apparence d'une écriture, de la densité des signes accumulés sur la surface naît l'illusion d'une succession de couches profondes montant à la surface.

Une autre manière, personnelle, de traiter du vieux problème de l'espace et de la lumière. Liliane Touraine

«Plumes / Encre de Chine / Papier», 1977



OLIVIER MOSSET

8 ans le même tableau. De 1966 à 1974 répétition du même format carré, de 1m x 1m, marqué en son centre du même cercle noir.

Ce qui a été répété environ huit ans, c'est un travail bien spécifique, et ce n'est pas parce que d'autres travaux ont suivi qu'ils en étaient véritablement différents. En fait, je cherchais quelque chose qui se signifie tout de suite comme peinture, que le travail dans sa «spécificité» se donne comme quelque chose à voir et qu'il cesse (si c'est possible) d'être obscurci par des représentations, que la peinture commence à se prendre elle-même comme objet (objet tout court ou objet de la peinture).

A cet égard, le cercle ou la rayure étaient la possibilité de marquer la surface de la façon la plus neutre possible, c'est-à-dire sans la charger de significations... Que ça se pose comme peinture (1). Stella a dit : «je cherche à garder la peinture aussi bonne que la peinture dans le pot».

Moi, je voulais que la peinture soit aussi bonne que la peinture sur la toile. C'est dans la mesure où je considérais avoir trouvé une solution que je l'ai répétée. La répétition c'était aussi :

- Se couper des problèmes de passé et de futur, cesser d'envisager la production d'un tableau comme un progrès ou une régression, donc échapper aux jugements de valeur et à la notion de progrès (vieille notion capitaliste).
- Prendre position sur la scène de la peinture.
- Retirer à l'œuvre son caractère unique (ne pas céder à la pression du marché).

Se couper de ce qui fait la valeur d'une peinture, valeur symbolique ou esthétique et valeur économique.

Si l'on est d'accord pour dire que la peinture n'est pas étrangère aux autres faits esthétiques,

échapper au poids du signe
interview par Catherine Millet

culturels, politiques de son contexte, est-ce à dire que l'histoire, pour vous, s'est suspendue huit ans ?

C'est précisément parce que je n'oublie pas que la peinture est fondamentalement ancrée dans l'histoire que je peux parler d'autonomie de la peinture. C'est même, il me semble, cette autonomie «relative» qui met en évidence son rapport à l'histoire. Accuser la spécificité de la peinture c'est aussi accuser la spécificité de ce qui n'est pas la peinture. Si bien que mes tableaux, dans leur «platitude», servent paradoxalement à désigner, dans un rapport différentiel, d'autres terrains, eux spécifiquement politiques et qu'un peintre, sous prétexte de s'attacher à des problèmes formels, n'a pourtant pas à désigner.

Mais peindre n'est pas suivre l'histoire : il y a une logique du travail qui, si elle ne se développe pas en dehors de l'histoire, ne la suit pas pour autant mécaniquement.

Qu'est-ce qui finalement vous a paru plus juste dans l'utilisation de la proposition formelle des bandes ?

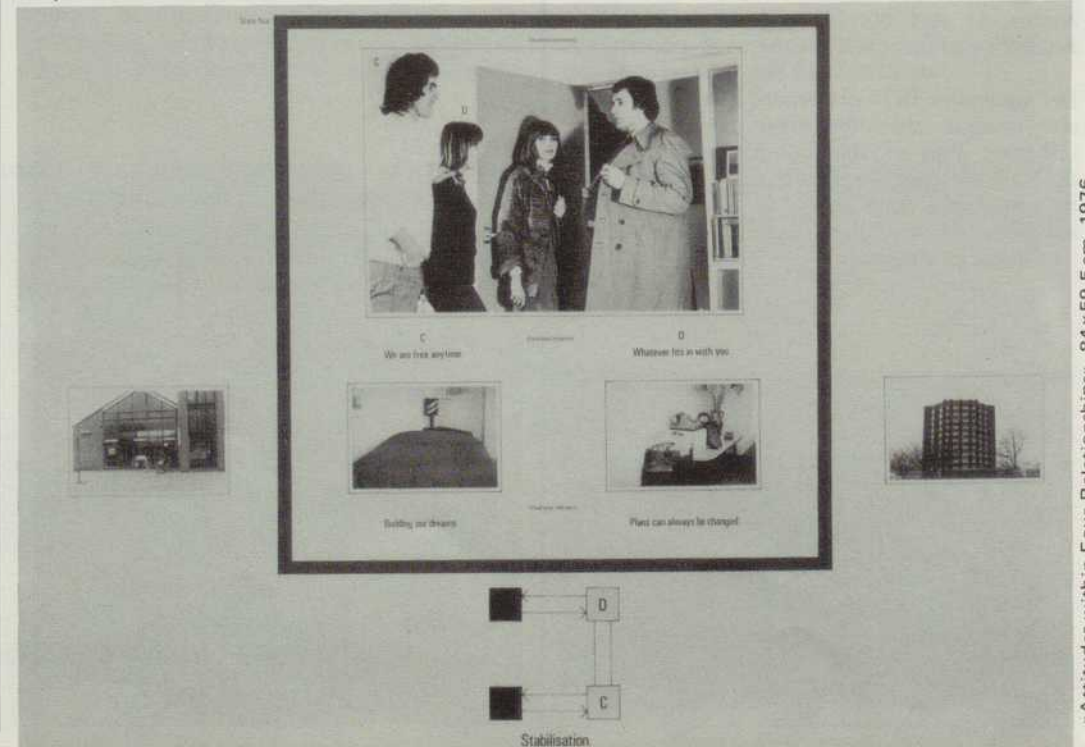
Le cercle noir, même si je ne le signalais pas, m'est apparu comme «fétichisé», jouant comme «image de marque». Les toiles à bandes, me déplaçaient par rapport à cette situation. Utiliser une image déjà connue dans le monde de l'art comme celle d'un autre artiste (Buren, pour ne pas le nommer) consistait d'une certaine façon à disparaître, à assumer une perte d'identité. Trouver le moyen de ne plus être en position d'auteur par rapport à ce que je faisais, introduire, au départ, un espace dans ce qui finit toujours par se produire : le peintre se laisse enfermer par son «style», sa «manière».

comportements à l'intérieur de quatre rapports

(Attitudes Within Four Relationships)

STEPHEN WILLATS

Stephen Willats est né en 1943 et vit à Londres



«Attitudes within Four Relationships», 84 x 59,5 cm, 1976.

Si on pense une carrière de «peintre» en termes stratégiques classiques, évidemment, dans mon cas, «faire des bandes» avait quelque chose de suicidaire. D'ailleurs le travail a été assez mal reçu par tout le monde (y compris Buren). En outre, ma peinture avait l'air de changer, ou changeait, donc on pouvait supposer un progrès alors qu'en fait je proposais une «sous-peinture», quelque chose qu'on connaissait déjà. En fait de «nouveau», rien que du déjà vu. En y repensant, c'était gonflé...

Mais ce qui m'intéressait surtout dans ce travail, c'était un plus de platitude, réduire encore la dichotomie forme/fond, échapper encore un peu plus au poids du signe (2). Avec les bandes, finalement, (peut-être inconsciemment) la répétition s'ouvrait sur le problème de la série et c'est ce qui m'a probablement permis des transformations.

Il semble y avoir dans votre détermination, une absolue prédominance de la forme, la couleur étant, elle, systématiquement glissée au travers de la grille formelle.

De même que le gris, le noir, le blanc sont des couleurs, je ne peux pas séparer les formes des couleurs. C'est justement la couleur qui, posée systématiquement, détermine la grille formelle. C'est le choix des couleurs, la manière dont elles sont posées qui définit l'espace de la toile et donc précisément ce qu'est cette peinture.

D'une façon plus générale notre culture moderne, prise dans une société de plus en plus homogénéisante, se bâtit sur des libéralisations formelles de plus en plus individualisées. (De la distance ironique de Duchamp à l'expressionnisme de Pollock, c'est l'individu qui choisit et utilisés dans l'œuvre comme représentations de l'environnement. Une différence est faite entre les éléments de contexte qui appartiennent au monde personnalisé du groupe, symbolisés par une photo en noir et blanc d'un cadre d'intérieur, et les rapports de ces éléments aux éléments publics représentés par des photos en couleur. Le groupe est représenté dans une situation mondaine typique où se forment des relations avec autrui, les deux couples se recevant l'un l'autre dans leur intérieur respectif. (...)

Je crois que l'avant-garde se constitue de prises de positions individuelles, et prendre position

La convergence du mode de comportement, de la communication et de l'idéologie sociale, est le sujet de l'œuvre : *AWFR*. L'œuvre est destinée à fonctionner comme modèle comparatif du comportement social concurrentiel et coopératif, qui s'étend jusque dans la réalité sociale des spectateurs, et est utilisée par eux pour articuler, et restructurer, leurs propres perceptions d'autrui. L'œuvre est construite autour d'un modèle de comportement social normatif, qui reflète les valeurs stéréotypées projetées par notre milieu social. Le modèle est centré sur un groupe de deux couples, et traite de la façon dont ces couples, en tant que symboles de la population en général, établissent un rapport social de groupe l'un avec l'autre. La façon dont les gens établissent leurs relations et les constituent en réseaux de groupes, est un processus fondamental de la cohésion sociale. Elle est structurée dans l'œuvre sous la forme de quatre étapes fondamentales :

1) le premier contact. 2) l'établissement d'une base commune. 3) la confirmation des croyances et des attitudes. 4) le renforcement des croyances et des attitudes et le développement de l'identité.

La relation entre les deux couples s'établit selon deux considérations : la première représentant l'orientation objective, la seconde l'orientation subjective. Les deux perspectives

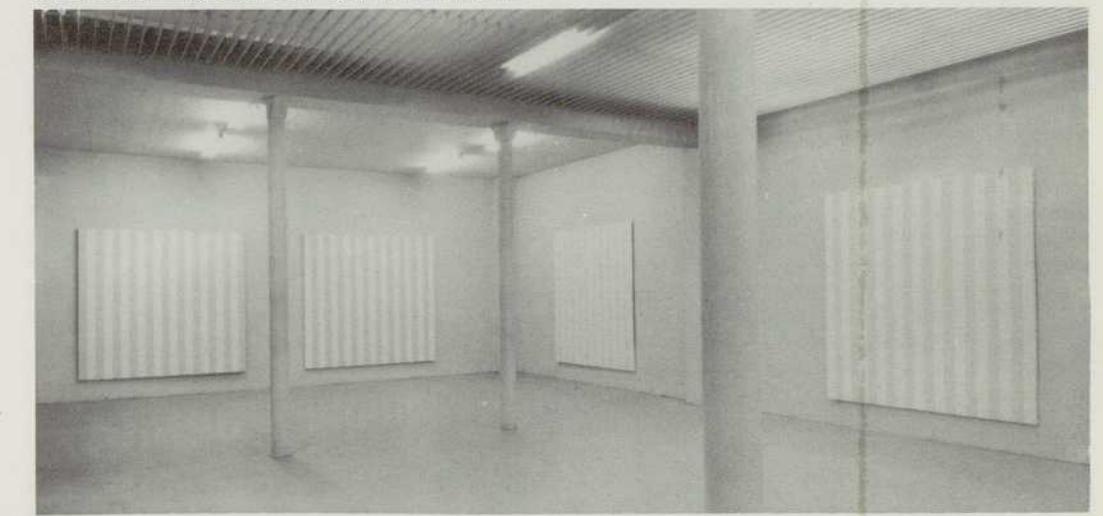
c'est participer. Une peinture anonyme, neutre et matérialiste, ne va effectivement pas dans le sens de notre société «libérale avancée», mais ne correspond pas pour autant à une négation de l'individu. Un travail où il y a moins de «soi» est plus ouvert, plus «démocratique» en un sens : moins une peinture est centrée sur l'expression d'une subjectivité, plus elle a de chance d'être vue par tout le monde.

Il semble qu'il y ait dans votre travail une prédominance du regard alors que notre époque souligne tant l'importance du corps entier du peintre (Pollock), de tout son espace.

Par exemple, ce qui m'intéresse chez Pollock, c'est davantage le *all-over* que le côté gestuel ; à mon avis, le *all-over* est bien ce qui vient relativiser le geste de l'artiste.

Il n'y a pas prédominance du regard. Mais aujourd'hui, la plupart du temps, on ne regarde plus la peinture qui somme toute reste quelque chose à voir. En un sens, ce que je veux, c'est donner à la peinture la possibilité d'être vue pour elle-même.

exposition gal. Templan. Juin 1976 (ph. A. Morain)



Olivier Mosset est né à Berne en 1944. Il vit à Paris. (1) Par exemple un «ready made», on a besoin de dire que c'est un «ready made» pour le voir comme tel. (2) Je pensais que ces bandes arriveraient à être vues pour elles-mêmes : puisqu'elles étaient déjà connues, on n'avait pas à se poser la question de leur origine.

Acrylique sur toile. 1 x 1 m. 1970. Photo A. Morain.

gelée et statique, ne donne au spectateur qu'une information insuffisante à la naissance d'une perception normale. Sans les indications ordinaires, le spectateur introduit ses propres références dans la situation donnée, et par là même l'identifie à sa propre réalité.

Les textes qui accompagnent la description visuelle du groupe, comme déclarations d'attitudes, sont eux aussi présentés comme des éléments discrets, insuffisants. C'est encore pour faciliter au spectateur la construction de sa propre matrice d'associations. En ce sens, il est important que chaque indication n'ait qu'une signification ambiguë, et ne soit pas lourdement chargée, ou infléchie, dans une direction particulière (des manifestations évidentes, politiques, ou violentes, ne sont pas montrées), sinon le spectateur tendrait soit à s'accorder avec ce qui est représenté, soit à renforcer son désaccord. Dans les deux cas, la réorganisation cognitive n'aurait pas lieu.

(...) Le spectateur, à travers sa construction d'un modèle de comparaison entre les deux modes de comportement, clarifie en lui-même ce qui est implicite dans sa perception des structures normatives du comportement social, et établit ainsi une base à son intériorisation des valeurs de l'auto-détermination.

Stephen Willats, 1976