

JENE HIGHSTEIN

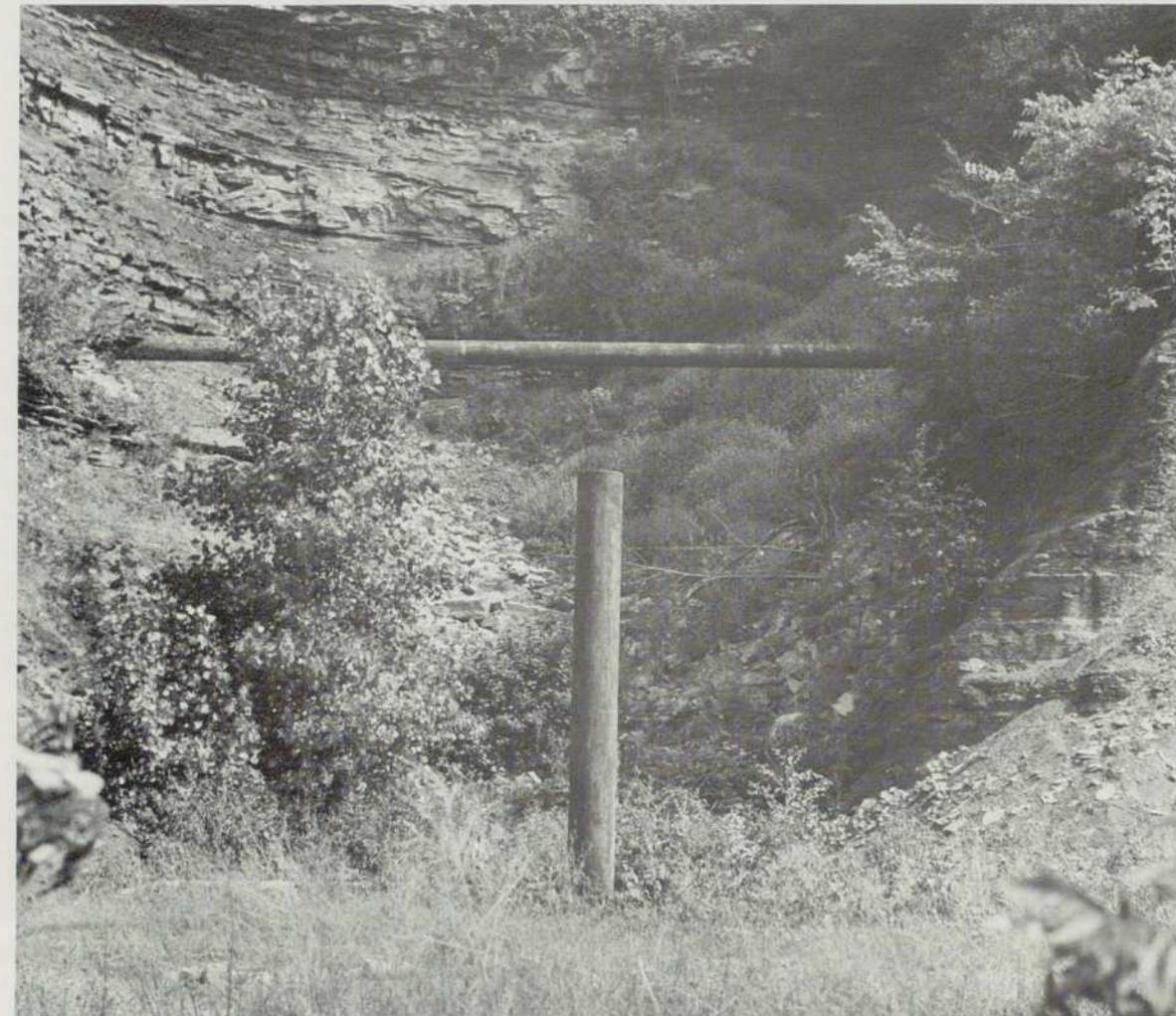
la forme dans un mode actif

CARTER RATCLIFF

Le parquet de la galerie du 112 Green St. (N.Y.) (1), est approximativement de 28 x 11 m (84 x 34 feet). Le plafond a 5 mètres de haut. C'est un espace d'un vide imposant. En même temps le désordre des surfaces qui le constituent distrait ; le parquet est rudement rapiécé, la peinture des murs s'émette, et le long du plafond les fils électriques s'emmêlent à des petits tuyaux.

Les dernières œuvres de Jene Highstein, installées dans cette galerie pendant l'hiver (2), s'adressent à la fois à l'aspect caverneux de cet espace comme à son désordre en le mesurant et en le clarifiant par deux longues de cylindres d'acier peints en noir, de 26 cm de diamètre. Ces cylindres traversent horizontalement la galerie d'un mur à l'autre. L'un est placé à 2,15 m au-dessus du sol et l'autre à 3 m. L'œuvre initiale de Jene Highstein se composait de pièces en extension pour le sol faites de fines tiges de métal. Ces deux dernières années il a eu tendance à employer des matériaux plus lourds et à essayer d'établir une relation des formes aux sites spécifiques qui les accueillent (en intérieur comme en extérieur). Par exemple, dans une sculpture en extérieur (*Fall*, 1973) à Coney Island, trois longs éclats de bois tirés d'un poteau télégraphique furent plantés verticalement en un ordre tel qu'ils distinguaient un espace de terrain vide, du chaos du paysage environnant. Plus tôt à l'université de Rhode Island, il planta 12 poteaux dans un champ de façon telle que l'espace du terrain pouvait être saisi et immédiatement mesuré par le regard. Le travail exposé au 112 Green St. est une continuation de cet éloignement de la forme suffisante en soi à la forme engagée dans un lieu spécifique.

La forme dans l'art s'offre généralement comme une occasion d'expérience visuelle assez discrète. C'est également le cas ici, les cylindres présentent l'horizontalité d'une façon directe et réitérée. Mais leur aspect le plus intéressant c'est que, grâce à la précision de leur emplacement, la longueur de chacun des cylindres attire moins l'attention que leur commentaire sur l'intensification de l'expérience (qui peut avoir lieu sans eux), qui consiste à essayer de saisir visuellement un espace spécifique. Le cylindre le plus bas est fixé à 7 m (20 pieds) approximativement du mur du fond de la galerie. Il marque le niveau du regard quand on se tient à l'entrée de l'espace global et un peu enlevant de la galerie. En fixant un lieu de repos pour l'œil le cylindre du bas perd l'effet de poids qu'on lui trouverait si sa position était imposée par une nécessité. Ainsi, à travers la salle, la forme semble flotter. Cette sensation peut toutefois changer au fur et à mesure que l'on s'approche de ce cylindre. Non qu'il y ait du poids ajouté : de plus près, la suggestion d'étendue devient manifeste. Le cylindre fonctionne dans son économie, en mesurant la largeur de la salle. Dans cette relation la surface noire du cylindre joue un rôle important. Le cylindre est déclarativement dans la salle mais non pas de la salle comme l'indique sa surface mate et unie en contraste avec les qualités tactiles rugueuses et hétérogènes qui l'entourent. Le cylindre fonctionne indépendamment et comme une constatation de la visualisation des intuitions du sculpteur. Mais en ce qui concerne cet espace les intuitions de Highstein sont complexes. Si l'on se tient près du cylindre du bas on devient de plus en plus conscient non seulement de la largeur de la salle mais aussi de son espace global. L'emplacement subtil de ce cylindre invite le visiteur à prendre en considération sa présence propre dans ce même espace. Un regard en arrière vers l'entrée permettra de saisir la relation entre cette forme cylindrique et la surface totale du parquet, la partie inférieure du cylindre est située à 1,90 m de hauteur - le cylindre propose ainsi le niveau de volume spatial qu'une personne peut occuper dans cette galerie. Ce cylindre au demeurant a d'autres fonctions de marquage et de signification : il accentue la progression régulière des piliers qui vont jusqu'au fond de la salle (car il coupe leur fonction divisionnelle), il unifie les barres de croisement des fenêtres du fond, et ainsi de suite au fur et à mesure qu'on se déplace dans sa proximité.



Horizontal-vertical. 1974. 18,60 m x 4 m x 20,15 m

Morris dit qu'il veut éviter toutes « relations internes » et que « le meilleur travail pousse ces relations en dehors de l'œuvre pour en faire des fonctions de l'espace, de la lumière et du champ de vision de celui qui regarde. L'objet n'étant qu'un des termes de l'esthétique nouvelle ». Dans la perspective de ces 10 dernières années (approximativement) il me semble que Highstein, avec quelques-uns de ses contemporains, travaille un terrain que Robert Morris n'a fait qu'indiquer comme possibilité. Highstein sans déclarations théoriques a réussi à faire évoluer une proposition personnelle vis-à-vis de la forme traditionnelle, isolée et passive, tout en employant des éléments physiquement sculpturaux.

Dans son travail récent, il réalise des possibilités implicites depuis des décennies. Il le fait avec une finesse et une importance qui exige qu'on considère ce travail récent dans un contexte plus vaste que le caractère « minimal » suggéré par l'aspect dépouillé et industriel des matériaux qu'il emploie. (Ce contexte inclut évidemment quelques phases du travail récent de Morris, de Serra, Nonas, Grosvenor, etc.).

Pour l'emplacement de ces deux cylindres, Highstein a évité la symétrie ou d'autres systèmes non moins banals. La division de l'espace en deux secteurs (haut et bas) est un enchevêtrement très chargé et qui se modifie avec les déplacements du visiteur. Mais finalement cette division est surmontée ; lorsque le corps du visiteur se trouve obligé de rester physiquement dans l'espace signifié par le cylindre du bas son œil apprend à habiter et finalement à unir tout cet espace caverneux. Ainsi cet espace, normalement destiné à abriter des formes esthétiques, reçoit une charge esthétique qui lui est propre, la forme sculpturale n'étant plus employée comme « focus » passif pour attirer l'attention mais destinée à mettre en « focus » et de façon active l'attention du visiteur.

Dans ses « Notes sur la sculpture » (1966), Robert

16

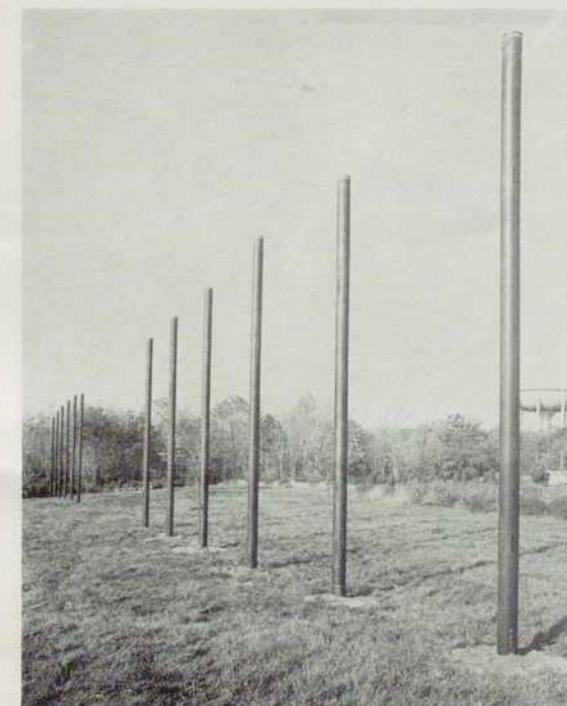
Paru dans « Art in America », juillet-août 1974.

1 et 2. Exposition individuelle, 1974.

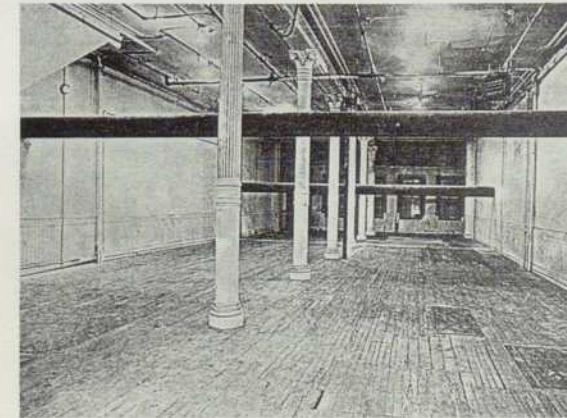
Présent à la Biennale, Jene Highstein expose parallèlement des dessins à la galerie Rencontres

JAAP BERGHUIS

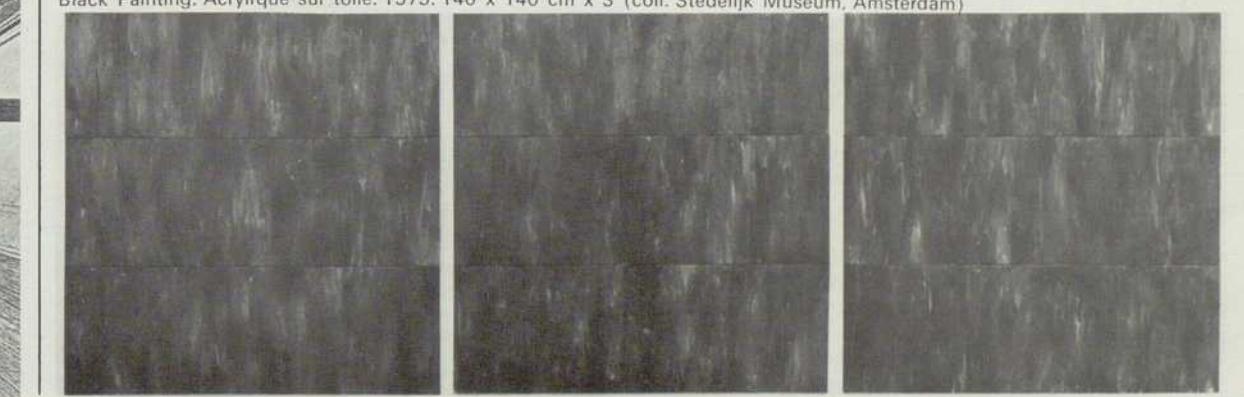
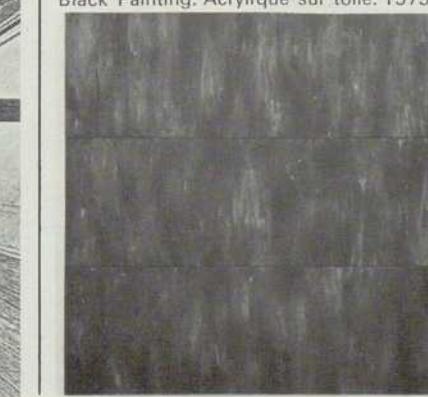
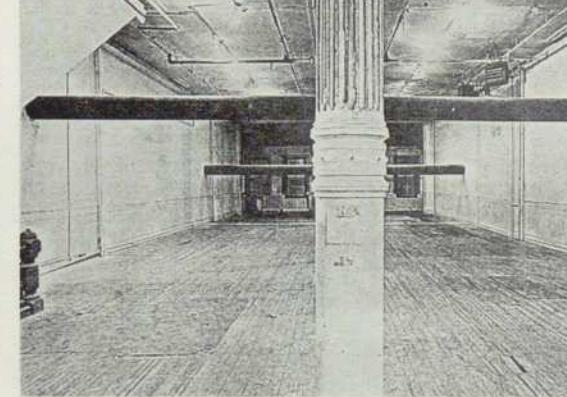
KLAUS HONNEF



Outdoor sculpture. 1973. Hauteur 5,90, longueur 43,40 m, Ø 1,86 m



Indoor sculpture. 1974



une interview

Au début je peignais quelque chose pour le faire disparaître ensuite en partie. Mais plus tard ce quelque chose fut ramené à rien, c'est-à-dire à ce qui avait été peint. C'était peint jusqu'à disparition. Il n'y avait plus de référence à la réalité hors de l'acte de peindre. J'éliminais ainsi l'objet. La peinture, comme la ligne, devenait le sujet. D'autre part, à certains moments, j'éliminais la couleur. Je l'utilisais au départ un peu par habitude, parce que c'était pratique. Fin 1972, j'ai commencé à me limiter au noir, au blanc et à différentes teintes de gris. Je vis qu'ils fonctionnaient aussi comme couleur. J'en vis donc à la conclusion qu'on pouvait aussi y ajouter une vraie couleur. Pour moi, c'était le bleu et le jaune, qui ont les mêmes propriétés que les gris. Le jaune que j'ai utilisé plus tard, comme par exemple dans « Untitled » (1974), résultait d'un travail sur la couche supérieure. Le gris couvre ce qui a été moins bien peint. Le blanc peut convenir mais il est trop immatériel. Et je tiens particulièrement à peindre de façon très matérielle. Tangible.

Je travaille toujours sur des toiles presque carrées

de 140 x 150 cm. Je les utilise car c'est le format maximal que je puisse « embrasser ». Je ne veux pas faire de tableaux plus grands. Tout doit rester à l'échelle humaine. Ainsi, les tableaux composés ont tous été réalisés avec des panneaux conçus selon ce principe. Ce qui m'intéresse ici, c'est la structure qui naît de leur assemblage. Entre les panneaux, des lignes apparaissent qui créent un champ de tension avec ce qui a été peint. Le fait que je place, par exemple, trois panneaux les uns à côté des autres, vient de mon besoin de faire la même chose trois fois de suite. La dissimilarité de ce qui est similaire est fascinante. Chaque panneau d'un tableau composé est semblable à l'autre et en même temps différent. J'emploie toujours des moyens conventionnels : pinceau, peinture, toile. On doit s'en tirer avec ça. Tout en trouvant des choses nouvelles avec ces moyens conventionnels. Un tableau ne peut pas être retouché après que plusieurs couches aient été appliquées. Ce qui se passe au cours de l'action de peindre est inévitable.

Extrait d'une interview avec Gijss Van Tugl. Catalogue « Elementarformen ».

Black Painting. Acrylique sur toile. 1973. 140 x 140 cm x 3 (coll. Stedelijk Museum, Amsterdam)

la deuxième phase, Berghuis applique très rapidement des coups de pinceau plus appuyés. La « rapidité » de l'application est telle que tout contrôle par un esprit « raisonnable » est hors de question. La main de l'artiste peint pour ainsi dire « toute seule ». Si la première couche a une structure diagonale, la deuxième couche s'y oppose. Le jeu entre les deux couches révèle l'objectif analytique de cette pratique picturale. Mais il n'est pas certain que Jaap Berghuis réussisse à réaliser ce qu'il a décidé rationnellement car sa pratique est à la merci de trop de facteurs incontrôlables.

Extrait du catalogue « Elementarformen », Bonn - Amsterdam, mai 1975.