

MANIFESTATIONS
ANNEXES
DE LA BIENNALE
DE PARIS

TERRY ALLEN - BOB WADE
15 septembre - 29 octobre

**FITZGERALD / SANBORN
PAUL KOS - MARY LUCIER**
14 - 17 septembre
Centre Culturel Américain
3 rue du Dragon 75006 Paris

LESLIE REID
22 septembre - 23 octobre
Centre Culturel Canadien
5 rue de Constantine 75007 Paris

SUZANNE HARRIS
1er - 22 octobre
Galerie Ghislain Mollet-Viéville
26 rue Beaubourg 75004 Paris

GROUPE UNTEL
13 - 20 septembre

MARC DEVADE
1er - 15 octobre
Galerie N.R.A.
2 rue du Jour 75001 Paris

WILLIAM WEGMAN
22 septembre - 19 octobre
Galerie Sonnabend
12 rue Mazarine 75006 Paris

JACQUES MARTINEZ
15 septembre - 10 octobre
Galerie Harry Jancovici
16 rue de Lille 75007 Paris
Galerie Vallois
20 rue Saint-Denis 75001 Paris

**PIETER MOL
PAUL VAN DIJK**
15 septembre - 10 octobre
Institut Néerlandais
121 rue de Lille 75007 Paris

**CHASPER OTTO MELCHER
CLAUDE SANDOZ**
15 septembre - 1er octobre
Porte de la Suisse
11 bis rue Scribe 75001 Paris

**TERRY ALLEN
TINA GIROUARD
JULIA HEYWARD**
**THE TING, THEATRE OF MISTAKES
DRAGOLJUB RASA TODOSIJEVIC
JAN MLOCH / PETR STEMBA**
Performances 15 sept. - 20 oct.
Galerie Farideh Cadot
11 rue du Jura 75013 Paris

JOHN HILLIARD
17 septembre - 13 octobre
Galerie Durand-Dessert
43 rue de Montmorency 75003 Paris

**LAURIE ANDERSON
COLETTE
ANNETTE MESSAGER**
Galerie Gillespie-Laage
24 rue Beaubourg 75003 Paris

ALBRECHT D, DIETER HACKER,
HILMARD ET RENATE LIPTOW

sociologie et photo-montage

Dieter Hacker (*Produzenten Galerie*, Berlin), Hilmar et Renate Liptow (Hambourg) et Albrecht D (*Reflection Press*, Stuttgart) présentent pour la première fois à Paris dans le cadre de la Biennale leurs récents travaux avec la photographie utilisée comme medium critique. Le montage seul leur est propre, les photos proviennent des journaux, revues ou de photographes amateurs. Chacun sa technique propre, mais une volonté commune de dévoilement critique.

Albrecht D (qui a fondé la revue et les éditions *Reflection Press* à Stuttgart), par des collages contradictoires (juxtapositions, surimpressions, utilisation de la reproduction xerox ou offset, à partir de documents de revues ou de bandes dessinées...) montre les différents aspects de la violence, confrontant la vraie brutalité (rapportée dans des revues ou des archives) à la violence fictive des magazines (bandes dessinées, revues porno-sadiques...), il fait voir comment, en Amérique par exemple, les frontières s'estompent : tortures réelles et scènes sado-masochistes de clubs privés. Il dénonce la violence psychologique de l'univers totalitaire ou bureaucratique dans lequel nous baignons, pour accroître notre vigilance devant cette violence dissimulée qui se manifeste quotidiennement dans les médias, dans la rue et dans le travail.

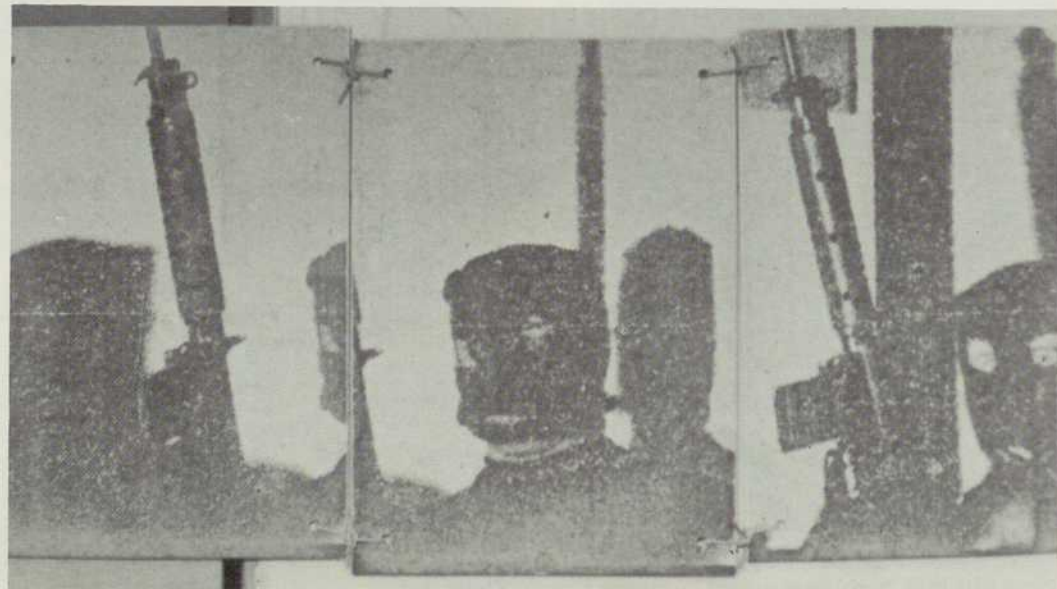
Renate et Hilmar Liptow par des montages de photos extraites de la presse, démontent différents mythes du comportement social (hommes politiques, acteurs, chanteurs...) dénonçant les stéréotypes produits par l'idéologie dominante ou les idéologies diverses qui traversent les médias. Devant leurs grands panneaux thématiques, on saisit immédiatement la manipulation (le cliché, le lieu commun imposé à la masse). C'est une critique de l'imaginaire

social qui se produit à travers le media photo : comment le comportement est codé par un système de signes utilisé par le pouvoir ou l'appareil dominant (firme de disques, parti, image de marque...). Quelques titres : *Esthétique du langage corporel*, *Nixon agissait comme John Wayne*, *Le rire de Gary Cooper comme modèle de la réconciliation...*

«un monde où l'amateur a droit à la parole»

Dieter Hacker qui a fondé à Berlin un lieu non-commercial d'expositions et de rencontres, annexe à son propre logement, où c'est non pas le produit mais la production, la démarche productive qui est visée, *Produzenten Galerie*, vient de fonder avec Andreas Selzer la première revue critique de photographie amateur, *Volksfoto* (No 1, automne 1976, No 2, été 1977). La revue est plus générale, touche un plus vaste public que la *Produzenten Galerie* qui se limitait volontairement à un lieu précis en relation avec des gens réels du quartier ou de Berlin. A la Biennale, il montre une série d'albums et de photos prises par des photographes amateurs. Ainsi il pose une question à l'art officiel (galerie, marché, statut d'artiste...). Il questionne radicalement le système culturel dans lequel nous vivons, compartimenté et spécialisé, décidant de ce qui est art ou amateurisme. «En perturbant constamment les habitudes visuelles et conceptuelles, on arrive à attirer l'attention pour faire passer l'information. Bien que tout ce qui nous entoure nous fasse encore apparaître notre désir comme utopique, nous voulons un monde où l'amateur a droit à la parole, un monde décidé par tous. Nous devons être conscients de nos propres besoins et de nos capacités, il faut apprendre des professionnels ce qui peut nous être utile, afin de les vaincre». D. Hacker (introduction au catalogue de la Biennale). Michel Giroud

Albrecht D. Photographie tramée



LAURIE ANDERSON

un violon magnétique

Mon travail de ces deux dernières années a été consacré aux rapports et à la tension qui existent entre le son et les images. Mes films/chants ont pris différentes formes, mais tous ont été des essais pour donner au son et à l'image un même impact, c'est-à-dire pour subvertir l'idée de la bande sonore. Ces séries consistent en des images rapidement alternées, synchronisées avec des changements sonores de timbre et de rythme. Récemment, j'ai travaillé sur de courts films de situation, d'une durée de une à deux minutes, qui explorent le son de façon plus référentielle. Un autre domaine de recherches a été l'acoustique, en intérieur et en extérieur. J'ai utilisé un équipement électronique — tel un sélecteur de phases — pour me servir du bruit ambiant, exagéré et amplifié, comme partie du son. Je viens de finir un morceau en extérieur sur le Niagara, près des chutes : *Stereo Decoy* (stereo-leurre). La moitié du son de ce «duo» venait du Canada, de l'autre côté de cette rivière rapide qui coule au fond d'une gorge rocheuse et résonante. La partie canadienne était enregistrée sur bande et retransmise. La partie américaine était réalisée en direct au sommet d'un tertre de 30 m de haut. Une bonne part du «drame» de cette pièce consistait en l'opération d'une grue de 10 étages hissant un piano au sommet du monticule. Pour le reste, les combinaisons d'échos en feedback et la réverbération emplissaient la gorge de toutes sortes de sons complètement imprévisibles, selon les interférences et la violence du vent.

Un des instruments sur lesquels j'ai travaillé récemment est le *Tape Bow Violin* (archet magnétique). C'est un violon muni d'une tête d'écoute sur le corps et au lieu qu'il y ait du crin sur l'archet, il y a une bande magnétique. J'ai découvert que c'était un instrument particulièrement valable lorsqu'on avait affaire à deux langues. Le procédé consiste à enregistrer sur bande un certain nombre de phrases, formules, onomatopées, clichés, etc, de l'Autre Langue, de les découper en longueurs d'archet, et de les écouter à l'envers pour l'Anglais. Le sens est incrusté dans ce qui devient, éventuellement, un son musical pur et assez abstrait.

Laurie Anderson est née en 1947 et vit à New York.

Performance



ANT FARM

«la ferme des fourmis»
une interview de Chip Lord

Linda Nakamura - Comment est né le Ant Farm (la ferme des fourmis) ?

Chip Lord - Il a pris naissance comme une alternative architecturale... «l'architecture souterraine». C'est de là que vient le nom. Quelqu'un d'autre l'a trouvé. Nous avons dit que nous faisions de l'architecture souterraine, et la personne a répondu : «comme une ferme de fourmis ?» Cela nous a paru une bonne comparaison pour ce que nous faisions à l'époque. C'était en 1968. Trois d'entre nous étaient diplômés de diverses écoles d'architecture, et installés à San Francisco. Nous ne voulions pas pratiquer l'architecture traditionnelle des agences de banques ou des gratte-ciels de bureaux, dont nous sommes de toute façon saturés, et nous nous sommes lancés dans les fantaisies et dans les suggestions de systèmes éducatifs. Nous avons à peu près crevé de faim pendant six mois.

Avant d'aller plus loin, je voudrais demander qui compose exactement le Ant Farm ?

Essentiellement moi, Curtis Schreier et Doug Michels. Il y a eu des changements dans le passé. Nous avons compté jusqu'à huit ou dix personnes. A une certaine époque, nous vivions et travaillions ensemble dans une sorte de hangar artistique et communautaire. Mais l'organisation actuelle a un caractère plus professionnel.

Comment vous est venue l'idée de Automerica ?

A l'origine, nous voulions faire un livre sur le Ant Farm, sur son histoire. Il y avait une partie du livre qui concernait nos expériences des voitures, et la façon dont nous les avions transformées en œuvres d'art. C'est surtout Doug et moi qui partageons cette passion de l'adolescence américaine pour l'automobile. Le travail s'est transformé en une histoire de notre vie depuis notre naissance jusqu'aux années 50 et 60. Les derniers chapitres sont consacrés aux *Cadillac Ranch* et à *Media Burn*, qui sont les expressions actuelles de cette prise de conscience.

Pendant que vous faisiez Cadillac Ranch et Media Burn, étiez-vous conscients de ce que

vous faisiez exactement, et de ce que cela voulait dire ?

Pendant que nous y travaillions, nous ne nous rendions pas compte des prolongements de toute l'affaire. Les deux ont été réalisés purement comme une représentation. C'étaient des images qui nous étaient familières, tant elles étaient imprimées dans notre subconscient. Comme pour *Cadillac Ranch*... nous avions joué pensant quelques années avec l'image de l'aileron arrière, de différentes façons. Amarillo s'est révélé un endroit parfait, parce que le climat y est très sec, que dans cette partie du pays les autos sont vraiment bien conservées, et qu'il est facile d'en trouver autant qu'on veut.

Et Media Burn ?

C'est l'idée d'une représentation. L'image est née d'une auto s'écrasant dans des postes de télévision — c'était une image culturelle. Il a fallu des années pour en faire une réalité. Nous avons sollicité des musées, et cherché des commanditaires. Finalement, nous avons réalisé qu'il nous faudrait faire tout par nous-mêmes.

Est-ce que vous réfléchissez à qui vous essayez de toucher avec vos œuvres ?

Oui. Dans *Media Burn*, c'était un problème important de savoir qui serait le public. Le fait que nous ayons invité toutes les stations locales de TV à assister à l'événement, montre que nous visions un public assez large. Nous avions à l'époque l'impression naïve que l'image était si forte, cette seule image d'une auto fracassant un mur de postes de télévision, qu'elle aurait un sens indépendamment des médias utilisés. En fait, les gens de la TV ont tous essayé de minimiser l'idée en la plaçant dans un contexte de farce. Ils ne pouvaient l'assumer autrement, cette attaque symbolique de la télévision était trop proche de leur réalité, et ils ne voulaient pas entrer dans ce qu'elle pouvait impliquer.

Chip Lord est né en 1944. Douglas Michels en 1943. Curtis Schreier en 1944. Ils vivent en Californie.

«Media Burn»

