

30. Sept. 1975

# La Biennale de Paris et les extensions de l'activité artistique

**L**A 9<sup>e</sup> Biennale de Paris — nous l'avons souligné la semaine dernière ici-même (1) — a clairement exposé quelques-unes des nouvelles pratiques de peindre qui se développent aujourd'hui au niveau international. La peinture, dans son espace et dans sa matérialité, devient l'outil d'un processus d'apparition du travail artistique : le fait de peindre constitue le sujet de la peinture et fonde sa réalité (2).

Dans l'élaboration de son matériau comme dans sa pratique de la troisième dimension, le changement d'attitude du sculpteur n'est pas moins radical. Désormais, le potentiel des rapports spatio-temporels de la sculpture ne réside plus ou pas seulement dans son organisation interne mais dans sa capacité d'appropriation du réel, dans le dispo-

séries d'assemblages de pou-  
tres par simple maçonnerie.

Mais la 9<sup>e</sup> Biennale de Paris ne s'en tient pas à l'élargissement et au renouvellement des pratiques sculpturales et picturales : elle entend fournir aussi une information sur certains aspects actuels de l'extension de l'activité artistique.

tre preuve visuelle. Telles nous apparaissent les séries de photos-témoins ou les bandes vidéo utilisées pour fixer des performances, des événements : les maisons en bois ouvertes ou coupées en deux par l'Américain Matta-Clak, les étranges éventails déployés par l'Allemande Rebecca Horn comme des ailes d'oiseau géant, les expériences que poursuit la Yougoslave Marina Abramovic sur son propre corps, sur ses états conscients ou inconscients.

On remarquera que la vidéo, qui occupe une place relativement large dans cette Biennale

ticulièrement chez trois Suisses sous l'aspect du travesti : Urs Lüthi avec ses *Life Performances*, Alex Silbert jouant sur la dualité masculin-féminin au niveau du texte, du dessin et de la photo, Luciano Castelli procédant par autoreprésentations photographiques pour mettre en cause son identité et mieux s'identifier à ses fantasmes.

Enfin, si la photographie peut être encore pratiquée pour elle-même — tel l'Américain Lewis Baltz photographiant le réel comme s'il s'agissait d'un tableau hyperréaliste — elle devient dans les livres du Belge Jacques-Louis Nyst un élément dialectique et perturbateur de son discours sur l'objet.

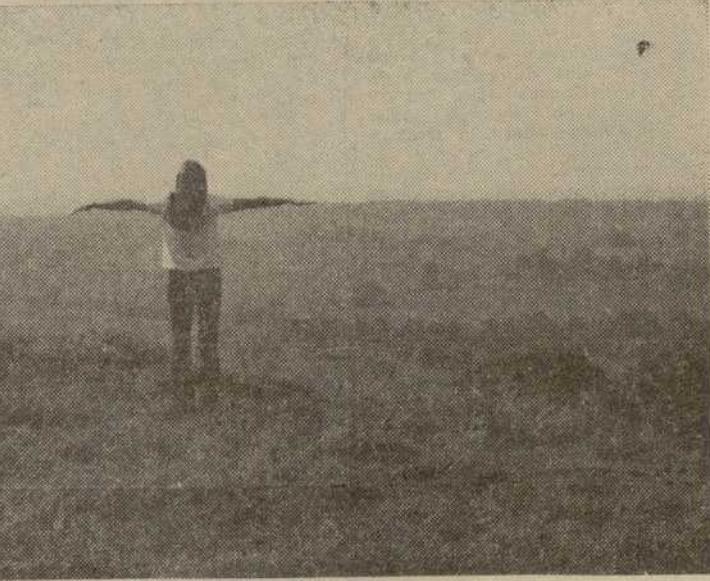
Mais dans les œuvres des Allemands Barbara et Michael Leisgen la photo relaie aussi l'image de la peinture et réalise ses virtualités de représentation, en fixant des attitudes vraies, vécues dans l'espace et dans le temps réels, des gestes éphémères déterminés par la configuration d'un site et que seul l'objectif peut saisir, organiser, rendre visibles. Les Leisgen, qui travaillent ensemble depuis 1970, ont pour thématique principale la figure dans son appropriation visuelle du paysage. Barbara se situe dans le paysage, cherche physiquement sa position dans l'environnement, tandis que Michael, l'œil au viseur, dirige son insertion, son inscription dans la nature, jusqu'au moment où son corps épouse le monde, lorsqu'elle s'identifie à la ligne d'horizon, à la courbe d'un vallon, à l'angle d'une forêt ou d'une montagne. Les Leisgen ne s'tiennent pas à l'enregistrement d'une action dans le paysage : toute leur opération tend à visualiser d'invisibles rapports à l'œil nu entre ce paysage et la figure, à composer avec une autre réalité qui ne peut être que photographique.

**Raoul-Jean MOULIN.**

(1) *L'Humanité* du 23-9-75.  
• La Biennale de Paris et les nouvelles pratiques de la peinture.

(2) Musée national d'art moderne et Musée d'art moderne de la Ville de Paris, jusqu'au 2 novembre.

P.S. — Le *Grup de Treball* de Barcelone, en raison de lois d'exception et de la situation en Espagne, a fait savoir qu'il était dans l'impossibilité de participer à la Biennale de Paris. Celle-ci, par solidarité, a aussitôt retiré du catalogue la documentation qu'elle avait réuni sur les activités de ces artistes catalans, à seule fin qu'elle ne puisse être utilisée contre eux.



Barbara et Michael Leisgen (1973).

sif tridimensionnel qui lui permet d'entrer en fonction dans un lieu déterminé, d'établir avec nous et avec notre environnement d'autres principes d'interdiction. Ainsi l'Américain Highstein, qui a érigé ce tertre artificiel dans la cour entre les deux musées, rappelle que ses « sculptures sont une relation entre une personne et un endroit. L'échelle humaine est l'élément qui les fait fonctionner ».

Trois Britanniques abordent la question, par des voies différentes et moins extrêmes, plus attachées à la nature de leur matériau. Ce sont les constructions concentriques de Lowe, les projets de sculptures anthropométriques de Mapston, dont le but est de « changer le mode de perception sans interférer avec la chose perçue », les structures linéaires en aluminium de Nigel Hall qui jouent, comme en suspension dans l'espace, de leurs torsions géométriques et de l'ombre qu'elles dessinent sur le mur. Par comparaison, les types de rapports proposés par le Français Bernard Pagès pourront paraître plus frustes, « quand leur aperçus, leur violence même résulte de l'état brut, du façonnage élémentaire et volontairement grossier de cette

Ainsi le Français Louis Chailly, avec une centaine de figurines indiennes de taille plus ou moins grande, entreprend une démarche sans doute plus intuitive que systématique, qui va du document photographique agrandi à sa reproduction sculptée polychrome, celle-ci photographiée à son tour simulant le cliché initial et se situant quelque part entre les deux représentations, en instance de lecture, dans le contexte de l'image et de sa poétique. Une autre démarche, celle de l'Américaine Alice Aycock, vise à construire des « situations exploratoires pour l'observateur », des « espaces psychophysiques », que nous imaginons à travers des plans et des photos de réalisations qui rappellent des habitats archaïques, qui « contiennent le temps et la mémoire empiriques ».

Le recours à la photo est d'ailleurs fréquent chez un grand nombre d'artistes, soit pour documenter, argumenter, commenter le sens d'une recherche comme nous venons de le voir, soit pour nous restituer et authentifier par là même une action passée, qui s'est déroulée en un autre lieu et dont il ne subsiste pas d'au-

nale, déçoit et ennuie lorsqu'elle se détourne de l'enregistrement documentaire, du constat sociologique ou anthropologique, lorsqu'elle triche avec les données du réel, lorsqu'elle se livre à des essais formels purement techniques. En revanche, elle devient le support véritable du *discours* de l'Américain John Fernie. Avec l'Espagnol Antoni Muntadas elle intercèpe « les sens comme base des phénomènes perceptifs ». Elle décuple l'effet de violence de l'Allemande Ulrike Rosenbach tirant à l'arc dans l'objectif de la caméra qui la filme. Elle permet à l'Autrichienne Friederike Pezold de localiser sur son corps les lieux d'une signalétique féminine qu'elle transcrira graphiquement, tandis que sa compatriote Valie Export l'emploie pour la « communication de contenus psychiques », dit-elle, où « les outils que sont le temps, le corps et les objets, sont utilisés pour représenter des états immatériels ».

Plusieurs artistes, en effet, se servent de leur corps comme d'un moyen d'expression ou de connaissance. Art corporel, qui s'inscrit dans la réalité instrumentale du comportement et qui se manifeste plus par-