

## RALSTON FARINA

anecdotes temps/temps

## mon medium

Mon moyen d'expression est le temps. Permettez-moi de le répéter : mon medium est le temps.

## bon temps

J'aime le temps, et j'aime l'argent. Nous avons tous entendu dire «le temps, c'est de l'argent». Lorsque je rencontre de la qualité, je sais que je rencontre aussi le temps et l'argent investis dans sa production. Il faut de l'argent pour produire le temps de la qualité.

## objets du temps

Je ressens le temps comme un objet. Les phénomènes propres à la conscience du temps (souvenirs, attentes, anticipations) sont des objets dans mon cerveau pour mon cerveau.

## tendances de styles

Les styles engendrent des tendances. Les tendances suggèrent des directions variées. *Temps/temps* est un essai de représenter la tendance pure. Par la manipulation de caractéristiques de style, une image se développe au-delà et par-dessus la représentation elle-même. La métaphore est intérieure à la pensée du spectateur. Elle est subjective et indéterminée : elle est un objet-temps «sculpté».

## les liens du temps

Le style comme image représente le temps. On peut considérer l'histoire de l'art comme une accumulation de tendances de styles — ces tendances combinent à travers le temps des styles agissant sur d'autres styles, des transformations continues de caractéristiques abstraites. *Temps/temps* se déploie à un niveau plus haut d'abstraction. La retro-interaction d'échelles complexes d'abstraction mélangeant les styles.

## le paradoxe esthétique

Les problèmes de l'art sont des problèmes de l'adaptation : la plupart des représentations esthétiques ne simulent que l'incertitude. L'art du temps retient cet aspect vital de la vie.

## deux avenir

Il y a deux sortes d'avenirs : l'avenir qui va arriver, et celui qui peut arriver. Celui qui peut arriver fait autant partie du futur que celui qui va arriver. Les deux avenir sont également réels.

Ralston Farina est né en 1946 et vit aux U.S.A.

## SUZANNE HARRIS

city earthwork

*Locus Up One* était un «earthwork» (1) sur un «earthwork». L'œuvre fut érigée sur le site de Battery Park City, une langue de 50 hectares de sable et de rochers dans la rivière Hudson, au large du bas-Manhattan. Le terrain pratiquement désert de ce projet immobilier inachevé parut au sculpteur Suzanne Harris un endroit parfaitement approprié à une sculpture publique. Elle passa quatre mois à obtenir l'autorisation d'y éléver une œuvre de terre contemporaine. Selon des plans précis fournis par un architecte et un ingénieur, aidée par des amis artistes et le prêt d'un bulldozer du Battery City Park, Harris construisit *Locus Up One* en 15 jours. L'œuvre fut ouverte au public le 8 mai, et fut démolie le 15 juillet.

*Locus Up One* a été une tentative très différente de la plupart des «earthworks», qui sont en général des formes monumentales amassées ou creusées dans de vastes espaces éloignés ou impressionnantes, et accessibles au public uniquement à travers des photos. Ce travail était confronté aux gratte-ciel et au fourmissement du bas-Manhattan. Harris a résolu le problème en évitant la confrontation : *Locus* était d'une taille modeste, et d'une facture étonnamment simple. Il consistait en un petit monticule de sable percé d'un tunnel qui conduisait à un cylindre de 7 mètres de diamètre, ouvert sur le ciel. Dans le cylindre, et le remplissant presque, se trouvait un cube d'une hauteur égale à celle du cylindre et du monticule. Une barrière en bois délimitait la superficie de l'œuvre, reproduisant vaguement la forme trou de serrure du monticule, et du chemin d'accès.

Au début, l'ensemble était nettement sans prétention. Mais peu à peu la réserve et le côté intime de *Locus* ont suscité ce sentiment de mystère — l'impression d'être seul mais en même temps lié au ciel et à la terre — auquel on s'attend en voyant les œuvres de terre de

Heizer ou Smithson. «Ma mission, dit Harris, est de faire sentir aux gens qu'ils sont encore reliés à la terre». Arriver à ce résultat dans un site urbain était de toute évidence une gageure. (...)

*Locus Up One* est comme un temple à la terre. Le vent, et les effets changeants d'ombre et de lumière sur les parois blanches du promenoir, forment un contrepoint au cube central, plus statique, plus sombre, avec la terre étalée sur son sommet comme sur un autel. Le cercle n'a pas de direction particulière ; le cube, comme les Pyramides d'Egypte, est orienté sur les points du compas. Lorsque nous faisons le tour de la nef formée par le carré et le cercle, nous avons l'impression de les unir dans un acte rituel. (...)

L'effet le plus remarquable de *Locus Up One* est la façon dont il change notre perception de la ville. L'œuvre de terre desserre l'étreinte de Manhattan, mais ne nous en détache pas, dans la mesure où elle fait de nous le centre du monde extérieur. A l'intérieur du cercle, des courbes et des angles de stuc baigné de soleil encadrent des visions dématérialisées de ciel et de gratte-ciel. Vers le nord, par exemple, les tours du World Trade Center semblent flotter en l'air, mystérieuses comme des totems. *Locus Up One* parvient à distancer, à désorienter et à ritualiser nos perceptions au point que nous voyons Manhattan comme partie d'un continuum universel, ou même comme une autre sorte d'«earthwork» — ce qu'en un sens, il est.

Hayden Herrera,  
Art in America, sept-oct 76, extraits

(1) «Travail de la terre». Désigne les œuvres des sculpteurs travaillant directement dans le paysage. On parle aussi de «Land Art».

Suzanne Harris est née en 1942 et vit à New York.

«Locus Up One». 1976. New York City



## TIM HEAD

images de la lumière

Pour sa première exposition, au Musée d'Art Moderne d'Oxford en 1972, Tim Head avait photographié trois des quatre murs, puis projeté les images en grande nature sur les surfaces d'origine. Mais parce qu'il avait pris les photos comme si la surface au sol de la galerie était parfaitement régulière, alors qu'elle était loin de l'être, les images projetées paraissaient violemment décalées par rapport aux parois réelles. La seule chose qui avait changé après la prise de vues était la position de cinq miroirs — avec pour résultat que les cinq paires de réflexions, réelles et projetées, ne correspondaient plus entre elles — un changement qui accroissait considérablement l'effet déroutant de l'ensemble.

L'opération a été en gros la même lors de son exposition l'année suivante à Gailery House, où il a surimposé en une triple image les photos d'une grande chambre, et de deux chambres communicantes plus petites, articulant ainsi l'espace en un point. Mais les gens qui arrivaient au Whitechapel en 1974 ont découvert que leur attente était déçue par la réalité, mais satisfaite par une illusion : une image projetée montrait la porte de la Galerie ouverte et accueillante, tandis que la vraie porte demeurait fermée.

Documenta 77 a marqué une nouvelle étape dans la carrière de Head. Pour la première fois, l'image projetée ne pouvait être vérifiée par comparaison avec la situation réelle. Au milieu de la pièce, quatre projecteurs en rotation lente envoyait des séquences d'images d'un espace méconnaissable. Comme chaque séquence était projetée à une vitesse légèrement différente, il était très difficile de prévoir quand — et même si — une situation donnée pouvait se reproduire. De plus, des paquets de diapositives opaques ponctuaient de noir les éclairs d'images, tandis que le visiteur s'efforçait avec peine de reconstruire l'image mentale de cet endroit inconnu.

La contribution de Head à la Biennale des Jeunes est moins didactique. Elle se réfère à l'un de ses spectacles les plus attrayants : *Displacements* présenté en 1975. Là il avait non seulement réuni un équipement important, sous la forme d'accessoires tels que seaux et chaises, mais il leur avait assigné des positions nouvelles après avoir complété la première partie de la performance (la prise de vues). Les résultats étaient troublants de bien des façons. Par exemple, l'heure donnée par l'horloge de la galerie, marchant normalement, devait presque à coup sûr être contredite par les deux images statiques, flottant de chaque côté, et qui avait enregistré l'instant du passé où la même horloge avait été photographiée. De la même façon, un miroir réfléchissait, non seulement une échelle véritable appuyée au mur, mais aussi son image vue dans un assez saisissant raccourci...

Fenella Crichton

Tim Head est né en 1946 et vit en Angleterre.

## RUTH MARTEN

living art

On a longtemps dénié au tatouage sa place dans les Beaux-Arts. La 10ème Biennale de Paris remédie à cette situation en me permettant de pratiquer ce rite ancien sur des Parisiens consentants. En dehors des tatouages, j'expose des peintures et des sculptures qui évoquent les sources et les cheminements qui m'ont amené à la peau comme surface artistique.

J'admets volontiers être fascinée par l'art naïf et le symbolisme païen dont j'admire la silencieuse liberté artistique. Ce que j'essaie de faire est de fondre l'exubérance de ce rituel communautaire avec une perception personnelle et psychologique imprégnée de satire. Le tatouage me permet de mettre en place une situation magique. La peinture me permet d'employer un vocabulaire étendu de signes et de symboles pour décrire, à travers un portrait, un paysage intérieur. Je me sens au croisement de ces deux expressions créatives qui se complètent l'une l'autre.

Je suis absorbée par l'intimité du portrait. Un auto-portrait me surprend en me révélant mon propre paysage inconscient. J'aime cette sorte de surprise.

Avec les portraits, il y a 5 autres travaux parmi lesquels une enseigne double face taillée dans le bois pour ressembler à une palette. Un côté est peint avec de grandes taches de couleur gluantes. Le verso représente des mains géantes tatouant sur une épaulé des hommes des cavernes bondissant. Cette enseigne annonce

avec une vulgarité criarde la nature dualiste de l'exposition. Je présente aussi deux peaux de vaches tendues sur un cadre de bambou et lourdement décorées avec un traditionnel tatouage «flash», un trou de serrure doré montrant le tatouage d'une femme (les visiteurs du musée seront invités à écrire sur cette pièce), et un long portrait de famille horizontal.

Mon histoire d'amour avec le tatouage a commencé il y a trois ans et il m'a fallu deux bonnes années avant de pouvoir manier une aiguille à tatouer. Le nombre de femmes tatoueuses aujourd'hui est minuscule alors qu'autrefois, dans les sociétés arborigènes, c'était souvent les femmes qui tatouaient. Le mot «Tattoo» est polynésien et sa pénétration dans le monde «civilisé» est un prolongement des explorations du Capitaine Cook. L'acceptation enthousiaste du tatouage (d'abord par les marins, ensuite par tout le monde) révèle son attraction universelle et sa capacité à satisfaire un besoin d'être identifié et concerné par des symboles. J'ai toujours l'ardent désir de créer des œuvres d'art signées et datées sur les corps des collectionneurs, en collaboration avec d'autres artistes. «Outré» comme cela semble en premier lieu, le plaisir de l'art est garanti pour la vie du collectionneur et, s'il est convenablement préservé, pour les siècles à venir. Parlons du living art !

Ruth Marten — Galatea Karpoff

Ruth Marten est née en 1949 et vit à New York.

Palette. 120 cm x 90 cm

