

FR

Terry Fox

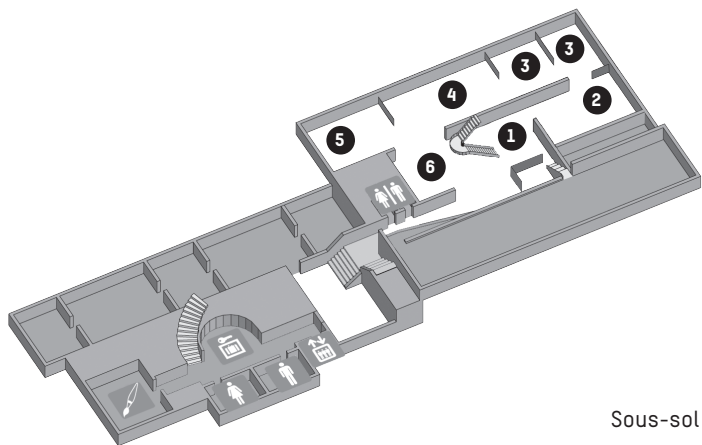
Elemental Gestures

10.03.17 – 05.06.17

KUNST
MUSEUM
BERN

GUIDE DE L'EXPOSITION

Plan des salles



Sous-sol

Salle 1	La marche au col de la Furka
Salle 2	Le corps et le temps
Salle 3	Le labyrinthe
Salle 4	Le langage et les signes
Salle 5	Le son de la terre
Salle 6	L'univers de Terry Fox: Beuys, Walser, Wölfli

Introduction

Terry Fox, né en 1943 à Seattle (USA), fut une personnalité artistique précurseur des années 1960 et 1970. Il fait aujourd'hui encore partie de ces figures que les artistes tiennent en haute estime mais qui restent peu connues du grand public. Si les origines artistiques de Fox s'enracinent d'abord sur la Côte Ouest des Etats-Unis, il fut aussi étroitement lié à la scène artistique de la Rhénanie-du-Nord-Westphalie. Il vécut à Cologne de 1996 à sa mort, en 2008. À l'égal de Vito Acconci, Joseph Beuys ou Bruce Nauman, il compte parmi les plus importants représentants du premier art de la performance, de la vidéo et du son. Ses tout premiers travaux de performance, des actions et des *events*, traitaient d'évènements de la vie quotidienne et de la vie dans l'espace public. Ses actions se composaient le plus souvent de gestes simples et élémentaires. L'art et la vie devaient se confondre. Durant les années 70, il se produisit de plus en plus dans des galeries et des musées ou encore dans son atelier. Il arrivait que le public fût totalement ou en partie exclu de ses performances. Outre le corps humain – le sien propre – et des poissons vivants ou morts, il utilisa un certain nombre de matériaux de manière récurrente. Il s'agissait de matériaux ordinaires de la vie de tous les jours, tels que la farine, l'eau, des ficelles, des cigarettes ou du savon, auxquels ses actions conféraient en général une dimension symbolique. Le travail sur les sons prit au fil du temps une place prééminente. Fox multiplia les expérimentations sur le son à l'aide de techniques et d'objets nouveaux et à partir des années 80, il réalisa des mises en espace composites associant des objets, des mots et des stimuli acoustiques. Son usage des caractères d'écriture et des symboles graphiques n'était pas limité aux supports en papier, il lui arrivait également de les utiliser dans des installations.

Cette exposition, qui a déjà fait étape à Berlin, à Mons, en Belgique, et à Wuppertal, est enrichie à Berne de deux salles dédiées aux relations de Fox avec la Suisse. Terry Fox réalisa plusieurs interventions artistiques à Berne, dont deux au Kunstmuseum Bern. En 1980, il y exécuta une performance qui avait pour titre *A Candle for A.W.* Cette action n'a pas laissé de traces matérielles et l'on ne sait pas en quoi elle consistait exactement. On sait cependant que «A.W.» faisait référence à Adolf Wölfli, l'artiste bernois qui composa au début du XX^e siècle, dans la clinique psychiatrique de la Waldau où il résidait, un monde foisonnant de dessins d'une grande singularité. Fox fut impressionné par ses œuvres qu'il vit pour la première fois en 1972 à la documenta 5 conçue par Harald Szeemann. Un autre Suisse fit sur lui une impression durable, c'est l'écrivain Robert Walser, dont l'œuvre connut en 1985 un immense écho international lors de la parution du premier volume de l'édition de ses microgrammes sous le titre *Aus dem Bleistiftgebiet* (Le territoire du crayon). Les recherches restent à ce jour insuffisantes sur les raisons de l'importance accordée par Terry Fox à ces deux personnalités artistiques. L'utilisation de l'écriture et du langage, qui débouche chez les trois artistes sur un système d'énigmes et de structures labyrinthiques, constitue une première piste explicative. La seconde, qui lui est liée, est la question de l'«Autre», auquel une exposition fut consacrée au Kunstmuseum Bern en 1987 par Jürgen Glaser, qui en était le commissaire, sous le titre *Die Gleichzeitigkeit des Anderen* (La simultanéité de l'Autre) et à laquelle Terry Fox participa avec une performance intitulée *The Eye Is not the Only Glass that Burns the Mind*. Ce travail-ci n'est pas non plus documenté, mais l'on sait que Terry Fox y produisit des sons avec des cordes de piano tendues dans l'espace. Un colloque se penchera sur les activités de Terry Fox à Berne et sur les traces qu'il y a laissées.

Salle 1

La marche au col de la Furka

L'exposition s'ouvre sur l'action que Terry Fox réalisa à Furk'Art 1990, où il présenta également une installation. Le projet Furk'Art vit le jour à l'initiative du galeriste Marc Hostettler. De 1983 à 1999, des artistes renommé.e.s furent invité.e.s à participer à une sorte d'expérimentation artistique in situ dans l'hôtel Furkablick et son environnement. L'isolement et la beauté rugueuse du lieu, bordé par les glaciers et les cimes qui s'étendent tout autour du col, suscitait une fascination à laquelle Terry Fox ne put se soustraire, ni non plus Marina Abramović / Ulay, Max Bill, Daniel Buren, Fischli & Weiss, Günther Förg ou Roman Signer. En 1983 et 1984, l'artiste américain James Lee Byars participa à Furk'Art et l'on peut voir dans l'exposition *Death Stone*, une trouvaille qu'il fit au col de la Furka.

Pour Furk'Art 1990, Terry Fox décida de travailler avec un poisson et il acheta un gros bar à Bâle sur le chemin vers le col de la Furka. Il le fit emballer dans de la glace et le transporta ainsi réfrigéré jusqu'à l'hôtel où il fut congelé. Il fit plusieurs randonnées à partir du col, s'éclipsant pour la journée à la recherche d'un endroit où il pourrait abandonner le poisson à la montagne. Au bord du glacier de Sidelen, il trouva le lieu où il pourrait enfouir le poisson sous une énorme couche de neige qui fondait lentement. «Là où le bord inférieur rencontrait la roche nue, le goutte-à-goutte de la fonte de la glace produisait un bruit merveilleux dans le silence absolu de la montagne. Je revins à cet endroit uniquement pour enregistrer ce son sur bande pour moi-même.» (Terry Fox). L'intérêt de Terry Fox pour les lieux de passage, les transformations de matériaux et la dimension sculpturale du son fut très certainement déterminant dans le choix du lieu.

Le jour de la performance, qui s'intitulait *Locus Harmonium*, Terry Fox attachait le poisson sur son dos avec des ficelles et conduisit vers l'endroit élu la nombreuse compagnie réunie pour l'occasion – toute la scène artistique urbaine de Suisse s'était rassemblée au col de la Furka. Telle une procession, le groupe suivit l'étroit sentier vers le glacier, cependant que la randonnée était interrompue à deux reprises. Durant chacune des haltes, la première où Fox posa le bar sur un rocher et la seconde où il l'arrosa d'eau, l'artiste joua avec un archet sur une barre de métal qui retentit d'un son riche en harmoniques. Le volume sonore statique ainsi produit se mêlait au silence de la montagne. Au bout d'une heure et demie, Terry Fox et ses compagnons arrivèrent au lieu où il avait enregistré la fonte du glacier. Enjambant d'un bond une fissure ouverte au bord du glacier, Terry Fox s'éloigna du groupe, disparaissant au loin avec le poisson qu'il alla enfouir sous la « glace éternelle ». Le film vidéo d'Aufdi Aufdermauer qui rend compte de la performance *Locus Harmonium* est également une évocation du glacier qui a en grande partie fondu depuis lors.

Salle 2

Le corps et le temps

Considéré comme un pionnier du body art américain et de l'art conceptuel, Terry Fox était autour de 1970 l'un des principaux représentants de la scène de la performance de la Bay Area de San Francisco. Il utilisait son propre corps comme médium et comme matériau dans le but de charger en énergie les espaces où il se produisait. Ce corps lui permettait de sonder ses limites physiques et psychiques. Atteint dans son jeune âge de la maladie de Hodgkin (cancer du système lymphatique), Fox dut se soumettre à de nombreuses thérapies. Sa confrontation avec le corps et avec la question de la finitude humaine est étroitement liée à cette expérience, mais elle ne s'y réduit pas. Ses performances ne traitent pas de la maladie et de la mort, mais de la relation entre la vie et la mort : la vie en tant qu'elle est la mort vaincue et la mort en tant qu'elle est inhérente à toute vie. La performance *Pisces* (1971) est à l'image de cette vision dialectique de Terry Fox. Elle se compose de deux parties. La première eut lieu au Museum of Conceptual Art de San Francisco. Le 2 février 1971, Terry Fox acheta deux poissons vivants dans le quartier chinois de la ville. Au musée, il posa les poissons sur le sol et fixa à leurs queues des ficelles par l'une de leurs extrémités. Il s'allongea lui aussi sur le sol et attacha les deux autres extrémités des ficelles à sa langue et à son pénis. La performance fut décrite comme suit : « Agités de mouvements et de tressautements brusques, les poissons tirèrent avec des coups secs sur le corps de l'artiste jusqu'à ce que la mort les immobilise. » A l'issue de cet épisode, l'artiste enveloppa les deux poissons morts dans des linges blancs et les utilisa dans la deuxième partie de sa performance qui se tint à l'université de Santa Clara. Deux lampes de poche allumées gisaient sur sol, leurs faisceaux lumineux dirigés l'un vers l'autre, dans une pièce à demi plongée dans l'obscurité. La ligne de lumière tracée entre les deux lampes avait été saupoudrée de farine.

Lorsque les batteries furent épuisées et que la lumière se fut éteinte, l'on posa les lampes et les poissons morts à proximité de Fox, allongé par terre la tête sur un coussin. On attacha les ficelles des poissons à ses cheveux et à ses dents et Fox dormit pendant plusieurs heures en essayant de rêver à la mise à mort des poissons.

Comme dans de nombreuses performances de l'artiste, le temps joue ici un rôle essentiel. Il y est question du temps qu'il reste à vivre aux poissons, du temps d'éclairage qu'il reste aux lampes de poche et des heures durant lesquelles l'artiste s'abandonne au sommeil et au rêve. Mais pourquoi Fox tue-t-il les poissons? Leur énergie vitale est-elle censée se transférer sur lui? Leur mort est-elle le garant de sa guérison? Ou bien s'associe-t-il à eux pour se rapprocher de l'énigme de la mort? Accomplit-il sur eux un rituel sacrificiel dont il s'excuse ensuite en rêve? Il n'y a pas de réponse définitive. On peut penser que Terry Fox s'identifie d'une certaine manière aux poissons. La question reste ouverte de savoir s'il vit à travers eux ou s'il prend part à leur mort. Les autres œuvres réunies dans cette salle se situent dans des horizons de sens analogues. *Levitation* (1970) représentait une tentative de parvenir à un état de lévitation et d'outrepasser ainsi momentanément son essence corporelle. *Turgescent Sex* (1971) est elle aussi une performance vidéo rituelle où apparaît un poisson mort qui, selon les dires de Fox, représente à la fois les victimes de la guerre du *Viêt Nam* et sa propre personne.

Toutefois, le matériau (vivant) ne se limite pas pour Fox à son propre corps ou à ceux des poissons. La fumée, le feu, l'eau et la farine en font également partie. Dans nombre d'œuvres des années 70, il a recours à ces matériaux et les associe, en particulier la farine et l'eau. La pâte occupe une place centrale dans les performances *Yield* (1973) et *Hefe* (1971) qui fut documentée par la photographe Ute Klophaus. La pâte enrichie de levure est pour l'artiste une sorte d'organisme vivant qui gonfle et se transforme indépendamment de lui. Fox a bâti nombre de ses performances sur une durée de temps imprévisible en déléguant le déroulement à des facteurs qui échappent à son contrôle – la fermentation de la pâte, la mort des poissons, etc. Le motif du corps réapparaît dans *Yield*. L'artiste consigna ce qui suit à ce sujet : « Le premier jour, je dessinais sur le sol une cage thoracique avec des lignes de farine, puis je fis une rigole avec mes mains. J'emplis ensuite cette rigole avec de l'eau que je puisai avec la bouche dans un bol en métal et versai goutte à goutte dans la rigole. J'utilisai cette méthode pour toutes les lignes en pâte de farine. Le deuxième jour, je dessinais une ligne (colonne vertébrale) reliant la cage thoracique au bassin. » Reconnaître dans ces dessins un squelette humain ne relevait probablement pas plus de l'évidence en 1971 qu'aujourd'hui. Les lignes au sol font plutôt penser à un labyrinthe – un autre motif important chez Terry Fox.

Salle 3

Le labyrinthe

En 1972, Terry Fox fit une découverte qui eut pour lui une importance particulière : la mosaïque du sol de la cathédrale de Chartres. Fox vit dans le labyrinthe, non pas un dédale, mais un message optimiste, à savoir la promesse de ne pas se perdre en chemin. La géométrie singulière du labyrinthe, qui compte 552 pas, 11 cercles et 34 virages, fut pour lui le symbole de la découverte de soi-même et le point de départ conceptuel de nombreux objets, performances et dessins des années qui suivirent. Il réalisa ainsi une maquette en plâtre du labyrinthe de Chartres qu'il utilisa dans plusieurs actions, œuvres vidéo et photographies afin d'acquérir de nouvelles connaissances sur le sens du toucher et les principes d'incertitude. Fox découvrit qu'une rivière souterraine courait sous la cathédrale à 37 mètres de profondeur et que la hauteur sous voûte de l'édifice était elle aussi au-dessus de la mosaïque de 37 mètres. Il ne s'intéressait pas seulement au labyrinthe comme forme concrète du chemin. Au début des années 80, il cartographia le mur de Berlin dans un *sound mapping*. Des sentiers parcourus de jour et de nuit, des tracés de lumière et d'ombre ou encore la recherche de son chemin avec une canne d'aveugle – des thèmes qui apparurent dans certaines vidéos et œuvres sonores – y étaient à l'image des chemins de vie que chacun peut découvrir pour soi-même.

L'installation sonore *The Labyrinth Scored for the Purrs of Different 11 Cats* (1977) est un travail de traduction, surprenant par son contenu et par sa forme, autour du labyrinthe de Chartres. Quatre haut-parleurs diffusent les ronronnements de onze chats. La distribution des ronronnements répond toutefois à un système qui n'est pas immédiatement évident à l'oreille. L'artiste expliqua lui-même à ce propos: «Chaque chat représente l'un des onze cercles concentriques. Dix secondes de ronronnement correspondent à l'un des 552 pas et dix secondes des ronronnements superposés de deux chats à l'un des 34 virages. L'enregistrement suit exactement le cheminement du labyrinthe et se meut – tout comme lui, qui oscille de droite à gauche – sur un mode stéréophonique vers le haut-parleur de droite et vers le haut-parleur de gauche. Le centre est finalement représenté par le ronronnement simultané des onze chats». Plusieurs œuvres graphiques accompagnent l'installation, dont une partition et une esquisse du labyrinthe avec des explications sur l'arrangement des ronronnements. L'œuvre est formellement d'une composition rigoureuse, alors que le ronronnement des chats ne se laisse en aucune manière intégrer à la construction rationnelle de l'œuvre.

Terry Fox utilisa également le motif du labyrinthe dans le médium de la sculpture. *A Metaphor* (1976) se compose de deux tabourets hauts posés l'un sur l'autre. Le tabouret inférieur représente une fontaine souterraine et correspond à la rivière sous la cathédrale. Le tabouret supérieur correspond à la voûte de la cathédrale. Entre les deux, il y a – à la surface du sol – le labyrinthe.

Salle 4

Le langage et les signes

Terry Fox a le plus souvent renoncé à l'usage du langage dans ses performances parce que ses actions et ses œuvres sonores devaient être universellement compréhensibles. Le texte n'y jouait un rôle que dans les explications qu'il donnait en général en accompagnement de ses performances et qui représentaient une source importante pour leur compréhension. À compter du début des années 80, l'écriture prit une place plus substantielle comme constituant des œuvres – ce qui allait de pair avec l'élargissement du répertoire plastique de l'artiste à des objets et des dessins étroitement associés au langage et aux symboles. Des manchettes de journaux sur des sujets politiquement sensibles ou de simples caractères d'écriture, des rimes de charades et des jeux de mots apparaissent à la surface des sculptures et dans l'œuvre graphique. L'usage de l'écriture et du langage est lié chez Fox à une exigence de lecture qui demande beaucoup de temps et de patience. Les spectateurs et spectatrices sont obligés de se livrer à un éprouvant travail de déchiffrement et de décryptage afin de comprendre la signification des symboles et des mots. Il n'est pas rare que le processus de lecture réclame un engagement du corps. Ce qui importe en définitive pour Fox, ce n'est pas tant la signification de ce qui est écrit que l'acte performatif, qui n'est pas accompli par lui-même mais par le public.

La surface de *Cynosure* (1990) est tout simplement recouverte de lettres. Le titre signifie littéralement «point de mire», mais on appelle aussi l'œuvre Petite Voiture. Si l'on veut suivre le texte, on doit tourner autour de l'objet. La compréhension en est compliquée par le fait que seule une lettre sur deux fait partie d'un mot. On peut notamment identifier les mots short / near / dim / far / double / dull répartis à différents endroits. Tous ces mots font référence à des dimensions de la perspec-

tive et de la perception qui sont elles-mêmes nécessaires à la compréhension de l'œuvre. Les objets *Envelope* (1991) et *Ovum Anguinum* (1990) présentent une structure identique. Le titre du second signifie « œuf de serpent ». La sculpture se compose d'une échelle appuyée contre un anneau de bois. Sur l'entretoise de l'anneau sont inscrits les mots odorless / colorless / tasteless / formless / silent. Ils qualifient une zone de non perception et font référence aux caractéristiques des serpents dont la principale est d'être assez insaisissables.

L'œuvre *Hobo Signs* (1985), du nom du fameux alphabet crypté des vagabonds, est née dans une circonstance particulière. Fox découvrit ces signes abstraits lors de randonnées et il repéra qu'il s'agissait d'une langue secrète utilisée par les vagabonds pour échanger des informations qui portaient alors sur un lieu précis. Les messages émis par les *Catch Phrases* (1981-84) sont eux aussi extraits du corpus de signes de l'environnement réel de l'artiste. À la différence des *Hobo Signs*, ils sont compréhensibles par tout un chacun, plus, peut-être, qu'on ne le souhaiterait. Il s'agit de formules martiales que Fox entendit durant son époque ouest-berlinoise à la radio American Forces Network Europe : armed struggle / military presence / balance of terror. On peut interpréter leur utilisation dans une œuvre d'art comme une tentative de redonner à des formules figées dans la banalité le sens terrifiant dont elles sont en réalité chargées.

Salle 5

Le son de la terre

Pour Terry Fox, le son et la performance étaient étroitement liés. L'un et l'autre étaient à ses yeux des langages universellement compréhensibles et il les associa dans un certain nombre d'œuvres. Les espaces, les matériaux, les sons et les actions étaient par ailleurs pour lui une variante de la sculpture. Il dit un jour que la performance était une sculpture face au public. Il concevait aussi le son comme une sculpture et il utilisa souvent les espaces comme des instruments. La performance sonore *Suono interno* (1979) est une œuvre emblématique de l'art de Fox. Il produisit des sons, trois jours durant, sur des cordes de piano qu'il avait tendues dans une ancienne église à Florence. Le public était exclu de l'espace de la performance – il ne pouvait pas entrer dans l'église - mais il était cependant invité à écouter les sons à travers un trou ménagé dans la porte de l'église. Un texte et une signalétique indiquaient l'endroit à partir duquel il pouvait rencontrer l'œuvre, à distance mais dans une certaine intimité. Pour être certain de créer un effet acoustique, Fox avait besoin de l'espace ecclésial comme caisse de résonance et cet espace devint le corps d'un instrument à cordes. La mise en scène de l'œuvre témoigne de façon exemplaire de la relation que l'artiste entretenait avec son public et qui oscillait toujours entre l'in- et l'exclusion. Fox avait besoin du public et il le recherchait, mais il le tenait aussi à distance. La création ou non d'une proximité dépendait de la disposition intérieure des spectateurs et spectatrices, de leur capacité ou de leur envie de s'impliquer dans ses propositions distantes.

Fox se montra à sa manière toujours sensible à la communication – et par exemple aux vibrations de la terre elle-même. *Instrument to Be Played by the Movement of the Earth* (1987) est une sorte de sismographe: on n'est guère étonné qu'un artiste de côte Ouest s'intéresse aux mouvements de la terre. Une secousse du sol aurait pour effet que les céréales versées dans un container en forme d'entonnoir fixé à une tige de métal ruissellent dans la cuvette placée en contrebas sur le sol. Le son qui naît de cette configuration serait la traduction acoustique du mouvement des plaques terrestres. L'intérêt de Fox pour les processus physiques ne se limitait pas aux phénomènes acoustiques. Dans son œuvre sans doute la plus connue, la vidéo *Children's Tapes* (1974), Fox mena de petites expériences de physique qu'il enregistra en vidéo. Cette œuvre est née du projet de création d'un programme de télévision intelligent, à destination de son fils de cinq ans et d'autres enfants, grâce auquel ils pourraient apprendre quelque chose et être incités à développer leur propre créativité. Les expériences y sont réalisées avec des moyens matériels extrêmement réduits, parmi lesquels notamment la chaleur ou le feu, qui sont à l'origine de nombre des processus de transformation donnés à voir. Ces expériences élémentaires sont une illustration concrète des lois fondamentales de la vie – ce sont elles que Fox a recherchées dans ses œuvres de multiples manières.

Salle 6

L'univers de Terry Fox : Beuys, Walser, Wölfl

La fin de la tournée de l'exposition est moins une clôture qu'une proposition d'ouverture de l'œuvre de Terry Fox sur le vaste monde de l'art auquel il prit part activement. Bien qu'il ne fût pas connu d'un large public, Fox ne travaillait pas à l'écart du monde. Au contraire, puisqu'il créa de nombreux travaux en collaboration avec d'autres artistes. Deux œuvres présentées dans l'exposition sont exemplaires à cet égard : ainsi, *Lunedì* (1975), une performance qui ne fut exécutée que pour la caméra vidéo et fut enregistrée par Bill Viola. Dans un premier temps, on voit l'artiste de loin à travers l'encadrement d'une porte. Il joue avec deux archets qu'il frotte en même temps sur les bords de deux cuvettes en métal. En usant de pressions et d'angles d'attaque différents sur le bord des cuvettes, il produit des sons de couleur différente. À mesure que la performance avance, la caméra s'approche de plus en plus près de la scène chaque fois que l'action se modifie. A la fin, l'objectif se rapproche de Fox qui saupoudre du sel sur la bordure intérieure de l'une des cuvettes. Non seulement le son s'en trouve modifié, mais la vibration produite par le frottement de l'archet dessine elle aussi de nouveaux motifs dans le sel qui ruisselle sur le rebord de la cuvette. Les effets induits par les lois physiques s'associent ici à une expérience esthétique.

Une seconde coopération artistique présente dans l'exposition eut lieu avec Joseph Beuys. En 1970, Fox réalisa une performance avec lui dans une cave de l'Académie d'art de Düsseldorf. Comme de nombreux Américains, Fox avait fait la connaissance de l'œuvre de Beuys grâce à l'entretien publié en 1969 dans la revue *Avalanche* et il admirait ce collègue artiste européen qui était de vingt ans son aîné. Dans *Isolation Unit*, les deux artistes travaillèrent de concert, mais néanmoins indépendamment l'un de l'autre. Fox décrit la performance de Beuys comme

une sorte de rêve sur une souris morte, les funérailles d'une souris que Beuys fit tourner au cours de l'action sur la bobine d'un magnétophone et qu'il promena dans le creux de sa main à travers la pièce. Fox produisit pour sa part des bruits au moyen de deux tubes de métal de longueur différente qu'il frappait alternativement sur le sol et l'un contre l'autre. Pour finir, il brisa la vitre d'une fenêtre qui était entreposée dans la cave, tandis que Beuys mangeait un fruit de la passion et en recrachait les graines. La performance, qui dura environ une demi-heure, fut enregistrée sur bande son. Fox dédia à Beuys après sa mort une œuvre qui se trouve dans la collection du Kunstmuseum Bern. *Dal cielo del fuoco (for Joseph Beuys)* (1986) se compose d'une plaque de miroir comportant un texte gravé sur son envers. Les bras de la croix sont couverts de fragments de phrases qui commencent tous par YES ou NO : une référence à la performance de Beuys *Ja, ja, ja, nee, nee, nee* (1968). Le centre de la croix est organisé en 64 carrés, ce qui correspond au nombre d'années de vie de Beuys. Les carrés sont quant à eux remplis de points, avec une concentration progressive des points au fur et à mesure que l'on s'approche du carré central. Le long processus de lecture occupe là encore une place essentielle dans cette œuvre, alors que le contenu du texte reste secondaire. Ce qui importe avant tout, c'est la façon dont les caractères d'écriture, les chiffres, la croix et le labyrinthe se condensent en une forme symbolique.

Les univers de Robert Walser (1878-1956) et d'Adolf Wölfli (1864-1930) ont eux aussi pour caractéristique de se concentrer sur l'écriture et les caractères graphiques. Lorsque Terry Fox mourut en 2008, l'on trouva sur sa table de travail le livre de Walser paru en langue anglaise *Maskerade and Other Stories* dont la couverture était illustrée d'un dessin

d'Adolf Wölfli. Cette scène est un condensé unique qui résume en une seule image – la table de travail de Fox réunissant Walser et Wölfli – la rencontre de qualités artistiques communes. On peut penser que l'altération corporelle ou psychique fût un élément fédérateur entre les trois artistes. Wölfli et Walser passèrent de longues années en clinique psychiatrique et Terry Fox fut physiquement très malade dans son jeune âge. Ce qui fascinait Fox chez Wölfli, c'était peut-être l'urgence existentielle avec laquelle il se consacra à l'art. Il dit un jour de Wölfli qu'il était l'artiste par excellence. Il n'y avait pas de distinction dans sa vie entre la vie et l'art. Fox pose le même regard sur Walser qui n'a jamais cessé d'écrire. Si ce n'était pas sur le papier, ce pouvait être sur ses meubles ou sur tout ce qui pouvait s'offrir à lui comme surface d'écriture. La production artistique continue chez Wölfli et Walser mais aussi chez Terry Fox était un moyen efficace de s'emparer de sa propre existence.

Biographie

Terry Fox

1943 Naît le 10 mai à Seattle, Washington (USA).

1962-1963 Étudie la peinture à l'Accademia di Belle Arti de Rome.

1963 S'installe à San Francisco. Se consacre à la peinture et s'intéresse aux pratiques d'écriture des symbolistes français Arthur Rimbaud et Paul Verlaine.

1967 Séjour de plusieurs mois à Amsterdam. Premières actions, notamment *Dust Exchange*, avec William T. Wiley, qui consiste en un échange de poussière entre l'Europe et les États-Unis. L'action *Art Deposit* marque la fin de l'activité picturale de Fox. Il décide alors d'abandonner à la galerie Rudolf Zwirner de Cologne sans la consulter toutes les peintures qu'il y a déposées.

1967- 1968 Paris : la révolte estudiantine suggère à Fox ses premières actions de rue. Il ouvre des bornes hydrantes (bouches d'incendie) et qualifie les jets d'eau qui s'en échappent de sculpture processuelle. Il trouve dans *Le théâtre de la cruauté* d'Antonin Arthaud une source d'inspiration.

À partir de 1969 San Francisco : Fox met en scène des séquences extraites de la réalité sous le nom de *Public Theater*, une série d'actions de rue qu'il annonce par voie d'affiche et qui signe ses débuts dans la performance.

1970 Interventions dans le cadre du Museum of Conceptual Art (MOCA) de San Francisco, un espace d'exposition alternatif. Première exposition personnelle à la Reese Palley Gallery de San Francisco où Fox réalise ses premières performances. Action avec Joseph Beuys dans la cave de la Kunstakademie de Düsseldorf.

1971 Fox exécute avec Vito Acconci et Dennis Oppenheim *Environmental Surfaces*, trois performances accomplies en simultanée, à la Reese Palley Gallery de New York.

1972 Participe à *documenta 5* à Kassel avec une performance de trois jours intitulée *Action for a Tower Room* dans laquelle Fox inaugure l'usage du son comme matériau artistique. Il découvre le labyrinthe de la cathédrale de Chartres auquel ses œuvres des six années suivantes feront référence, et parmi elles, en particulier ses actions avec des cordes de piano.

1973 Première exposition personnelle dans un musée à l'University Art Museum de Berkeley.

1974 Fox fait de la vidéo et de la performance vidéo ses principaux médiums de création. Réalisation des *Children's Tapes*.

1976 Premières sculptures sonores et « instruments » réalisés avec des cordes de piano. Fox développe une méthode qui lui

permet d'animer des cordes de piano de vibrations dans le sens de la longueur. Il transforme des espaces d'institutions artistiques – une cave, des salles d'exposition – et des lieux dans l'espace public en espaces d'ondulation et de résonance acoustiques.

1977 Participe à *documenta 6* à Kassel.

1980 Performance *A Candle for A.W.*, dédiée à Adolf Wölfli, au Kunstmuseum Bern.

1981-1982 Séjour à Naples. Obtient une bourse du programme berlinois du DAAD destiné aux artistes : résidence d'un an à Berlin. Dessins et partitions en relation avec le mur de Berlin. Exposition personnelle sous le titre *Linkage* au Kunstmuseum de Lucerne et au Museum Folkwang d'Essen.

1984 Participe à la Biennale de Venise. Réalise des dessins, des sculptures et des installations sonores qu'il associe le plus souvent à des éléments de texte et de langage.

1986 *Videowochen im Wenkenpark* Riehen/Basel, Workshop de Terry Fox: The Intervention of Video and Sound in an Artificial Landscape.

1987 Participe à *documenta 8* à Kassel.

1987-1995 Vit et travaille à Liège (Belgique).

1988 Participe à l'exposition *Die Gleichzeitigkeit des Anderen* (La simultanéité de l'Autre) au Kunstmuseum Bern avec la performance *The Eye Is not the Only Glass that Burns the Mind*.

1990 *Locus Harmonium*, action au col de la Furka dans le cadre du projet *Furkart*. Exposition personnelle à la Galerie Francesca Pia de Berne.

À partir de 1996 Vit et travaille principalement à Cologne.

1997 Exposition personnelle sous le titre *Vesica Pisces* à la galerie Francesca Pia de Berne.

1998 Exposition personnelle, essentiellement consacrée à des

travaux sonores, sous le titre *Ataraxia* à la Stadtgalerie de Sarrebruck.

2000 Publication d'*Ocular Language* qui réunit l'intégralité des entretiens et des écrits artistiques de Fox.

2002 Participe au festival *Emit Time*, organisé par la Freie Akademie et la Hochschule der Künste de Berne, où il présente l'installation *Berner Himmelsleiter* (Échelle céleste bernoise) dans la collégiale de la ville.

2003 Rétrospective (*RE/DE*) *CONSTRUCTIONS & c.* à la Kunsthalle Fridericianum de Kassel.

2005 Enseigne au San Francisco Art Institute.

2006 Résidence d'artiste à Worpswede.

2007 Exposition personnelle sous le titre *Illuminations* chez Ronald Feldman Fine Arts à New York.

2008 Terry Fox meurt le 14 octobre à Cologne.

Begleitprogramm

Symposium zu Terry Fox
**«The Eye is Not The Only Glass
That Burns The Mind»**

Freitag, 5. Mai, ab 18h

Samstag, 6. Mai, 10h – 17h

Veranstaltet von Kunstmuseum
Bern, Terry Fox Association e.V.
Köln, Robert Walser Zentrum Bern,
Institut für Kunstgeschichte
der Universität Bern und Hoch-
schule der Künste Bern.

Das Symposium beleuchtet die
Ideen- und Werkspuren von Terry
Fox sowie die wissenschaftli-
che Auseinandersetzung mit
dem gedehnten Werkbegriff des
Künstlers. Durch die Ansiedlung
von Fox' Werk am Rande des
«Nichts», werden hierbei auch
die Begriffe Performance, Werk,
Klang, Text-Bild oder Videokunst
neu durchdacht.

Das Symposium wird unterstützt
von:



SWISSLOS
Kultur Kanton Bern

**Reihe «Kunst und Religion
im Dialog»**

Sonntag, 19. März, 15h

Valerian Maly (Gastkurator Kunst-
museum Bern) im Dialog
mit André Flury (Katholische Kirche
Region Bern)

Führungen

Sonntag, 11h: 12. März, 9. April*,
14. Mai**, 28. Mai

* mit der Kuratorin Seraina Renz

** mit dem Kurator Valerian Maly

Dienstag, 19h: 28. März, 25. April

Einführung für Lehrpersonen

Dienstag, 14. März, 18h

Anmeldung erforderlich:

T 031 328 09 11 oder

vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Kunstvermittlung für Familien

«ARTUR» Kinder-Kunst-Tour

Samstag, 25. März,

10h30 – 12h30:

«Wege im Raum» Workshop
für Kinder von 6 – 12 Jahren,
Kosten: CHF 10.00 pro Person

Fäger-Ferienkurs «Kunst wächst»

19. / 20. / 21. April, 9h – 12h

Raum – Klang – Wahrnehmung –

Aktion – Labyrinth – Skulptur:

Auf leisen Sohlen erkunden wir

Räume und zeichnen Wege,

bringen etwas in Bewegung und

experimentieren mit Materialien

und Klängen.

Kosten: CHF 60.00

(drei Vormittage)

Anmeldung erforderlich:

T 031 328 09 11 oder

vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Catalogue

Terry Fox. Elemental Gestures

Hrsg. von Arnold Dreyblatt und

Angela Lammert. Texte von René

Block, Kathleen Bühler, Nikola

Doll, Arnold Dreyblatt, Beate

Eickhoff, Terry Fox, Constance

Lewallen, Angela Lammert, David

A. Ross, Bern Schulz, Lisa Steib.

Verlag Kettler Dortmund, 2015,

978-3-86206-524-0

Exposition

Durée de l'exposition	10.03.2017 – 05.06.2017
Ouverture	Jeudi 9 mars 2017, 18h30
Prix d'entrée	CHF 18.00 / réd. CHF 14.00
Heures d'ouverture	Lundi, fermé Mardi, 10h – 21h Mercredi à dimanche, 10h–17h
Jours fériés	Vendredi saint, lundi de Pâques et lundi de Pentecôte ouvert de 10h à 17h
Visites guidées privées / écoles	T +41 31 328 09 11 vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Commissaires	Seraina Renz, en collaboration avec Valerian Maly, Kunstmuseum Bern, Arnold Dreyblatt et Angela Lammert, Akademie der Künste, Berlin

AKADEMIE DER KÜNSTE

Partner der Ausstellung

L'exposition est soutenue par :

Stiftung Gegenwart
Dr. h.c. Hansjörg Wyss

Alfred Richterich Stiftung

CREDIT SUISSE
Partner Kunstmuseum Bern



Kanton Bern
Canton de Berne

Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8 – 12, 3011 Bern
www.kunstmuseumbern.ch, info@kunstmuseumbern.ch, T +41 31 328 09 44