

FR

DON'T LOOK NOW

LA COLLECTION
D'ART CONTEMPORAIN
PARTIE 1

11.06.2010 – 20.03.2011

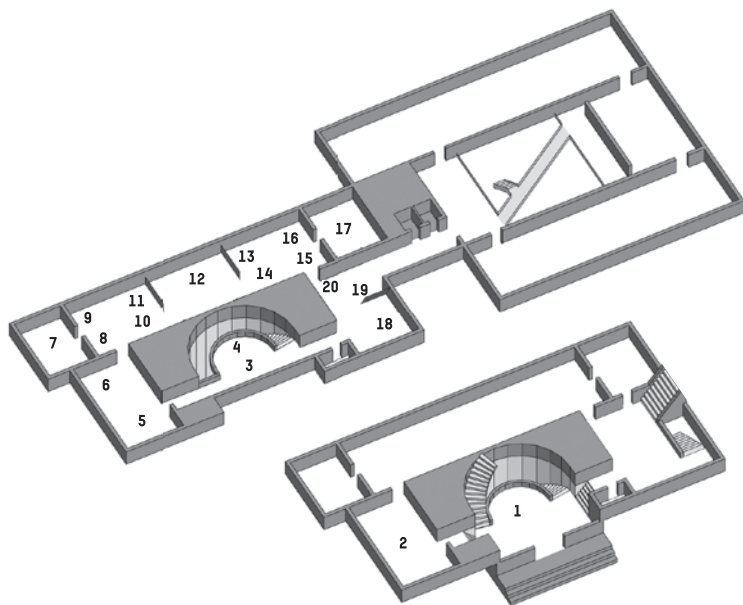
En mémoire de Toni Gerber (1932–2010)

KUNST
MUSEUM
BERN

GUIDE DE L'EXPOSITION

Plan des salles

- | | | | |
|----|--------------------|----|-----------------|
| 1 | James Lee Byars | 11 | Tracey Rose |
| 2 | Yves Netzhammer | 12 | Bill Viola |
| 3 | Christian Marclay | 13 | Silvia Bächli |
| 4 | Adrian Schiess | 14 | Pia Fries |
| 5 | Boris Nieslony | 15 | Joel Fisher |
| 6 | Christoph Rütimann | 16 | Olivier Mosset |
| 7 | Markus Raetz | 17 | Ceal Floyer |
| 8 | Stefan Brüggemann | 18 | Nam June Paik |
| 9 | Herbert Brandl | 19 | Rémy Zaugg |
| 10 | Hans Danuser | 20 | Meret Oppenheim |



Introduction

Don't Look Now. La collection Art contemporain, acte 1, est la première d'une série de présentations de collections thématiques annuelles de la section Art contemporain du Musée des Beaux-Arts de Berne. Des œuvres de la grande collection internationale y sont présentées avec l'invitation espiègle de ne pas regarder maintenant. Y sont représentés des fonds et des prêts de la Fondation Kunsthalle Bern, de la Fondation Kunst Heute, de la Fondation Gegenwart, de la Bernische Stiftung für Fotografie, Film und Video, de la Hermann und Margrit Rumpf-Stiftung, de la Donation Toni Gerber et du Musée des Beaux-Arts de Berne lui-même. Comme le Musée manque de place pour exposer des collections d'art contemporain, il n'est malheureusement pas toujours possible de voir ces riches fonds. Ceci ne signifie que trop souvent pour les personnes intéressées: ne regardez pas maintenant, il n'y a de toute façon rien à voir de contemporain.

Le titre de l'exposition est cependant aussi une allusion au film *Don't Look Now* (1973), qui traite de la providence, de l'hallucination et de la perception en général. Ce thriller, qui s'inspire d'une histoire courte de Daphné du Maurier, est réalisé par le cinéaste anglais Nicolas Roeg qui développe le fait que les choses essentielles demeurent souvent invisibles ou qu'il est facile de passer à côté. Dans une contradiction insoluble, le titre nous invite à ne pas regarder, même si nous ne pouvons pas faire autrement. C'est ainsi qu'en dépit des avertissements flagrants, le héros du film est victime du malheur qui s'abat sur lui. Les œuvres sélectionnées pour notre exposition peuvent sembler un peu moins dramatiques mais tout aussi

énigmatiques: elles traitent de la mise en lumière de l'invisible ou du non représentable – notamment de la perception elle-même – ou bien enferment le spectateur dans une situation paradoxale similaire en l'invitant à regarder sans «rien» donner à voir. La déception cuisante de ne pas avoir vu l'essentiel ou de ne pouvoir au moins le mettre en mots est de toute façon une réaction courante lorsqu'on regarde l'art contemporain – le mot d'ordre contradictoire symbolise donc presque un défi pour l'observateur qui s'intéresse à l'art.

The Looking Glass (1978) [1] de James Lee Byars, une plaque de verre plus grande qu'un homme avec un trou serti d'or à hauteur des yeux est le point de départ et l'œuvre clé de l'exposition. L'œuvre de Byars n'offre pour commencer rien au regard et, en même temps, il offre tout. Le trou serti d'or représente l'endroit où et à travers lequel il faut regarder. L'œuvre doit toutefois prouver s'il y a là vraiment quelque chose à voir. Elle aiguise par contre la conscience de l'acte de regarder comme le titre «looking glass» ou «miroir» l'indique. Ce n'est pas un hasard si le choix de l'artiste s'est porté sur le verbe anglais «to look» qui correspond à «regarder» français qui signifie aussi «regarder dans» et «comprendre». On a l'impression que James Lee Byars veut attirer notre attention sur la complexité de l'acte de regarder l'art contemporain ou de la perception sensorielle en général; le simple fait de regarder quelque chose ne signifie pas qu'on le voit.

Les artistes contemporains n'ont pas pour seule ambition de tracer des chemins visuels vers la compréhension. Dans un musée des Beaux-Arts, la vue est certes l'essentiel, car il est interdit de toucher. Depuis les années 1960, il existe cependant de plus en plus d'œuvres d'art audio-visuelles et l'espace artistique du musée est de plus en plus assailli par l'ouïe, le toucher, l'odorat et le contexte culinaire. Avec la diffusion rapide des installations vidéo, de la sonorisation de l'interactivité et de l'art de la performance, qui met en scène le corps tout entier de l'artiste et offre au public une expérience collective, les médias, les genres et les concepts font leur entrée dans l'art qui ne se limitent plus seulement à l'aspect visuel. *White Noise* [3] de Christian Marclay est par exemple consacré à l'illustration d'un phénomène acoustique et évolue dans une interface située entre le visuel et l'acoustique. Quant aux tables graphiques [13] de Silvia Bächli, elles enrichissent le médium graphique à l'aide de principes de composition et de perspectives qui proviennent d'une perception physique. La Boxperformance [12] de Tracey Rose est filmée de façon à proposer à l'observateur une expérience de tout son corps.

1

James Lee Byars, *The Looking Glass* (1978)

James Lee Byars (né en 1932 à Detroit, mort en 1997 au Caire) a fait des études d'art, de psychologie et de philosophie avant d'être artiste. Ses œuvres portent toutes des titres énigmatiques, comme par exemple *The Looking Glass* [miroir] (1978), qui s'intitulait auparavant *I Change My Mind Through The Golden Hole* ou *Imagine I Say I Change My Mind Through the Gold Hole in the Middle*. La description «Je change d'avis grâce au trou doré» rappelle de nombreuses actions de Byars qui comportent un événement de courte durée. Le spectateur est invité à la place de l'auteur de la performance à être actif maintenant. Il s'agit de regarder par le trou situé à hauteur des yeux et – ainsi que les précédents titres l'indiquent – de modifier sa propre perception ou de se représenter comment l'artiste modifie son opinion: on se demande inévitablement si on va aussi changer son opinion en regardant par le trou ou s'il ne va rien se passer. Avec le trou serti d'or, *The Looking Glass* attire l'attention sur l'acte de regarder, sur la combinaison entre représentation et perception. L'invisible, le mental, tout ce qui se trouve derrière l'univers matériel, surgit dans le champ du regard. Avec sa notice précise de l'acte de regarder, Byars invite à aller du regard à la connaissance: soit en représentant seulement le moment où on change son opinion, soit en permettant de constater que l'art ne peut exister que dans une perception consciente.

2

Yves Netzhammer, *Die Subjektivierung der Wiederholung, Projekt B* (2007)

L'installation volumineuse de Yves Netzhammer (né en 1970 à Schaffhouse), *Die Subjektivierung der Wiederholung, projet B* [La subjectivité de la répétition, projet B], se présente sous la forme d'une scène dont le plafond est peint et les murs réfléchissants. La silhouette en bois d'un arbre se trouve dans la structure et le sol est jonché de feuilles. Trois projections vidéo avec des films vidéo en animation numérique de 37 minutes environ sont intégrées dans les murs réfléchissants et accompagnées par une bande son de Bernd Schurer. Les films, l'espace environnant et les observateurs sont démultipliés par les murs réfléchissants. Il se dégage de l'ensemble une impression d'univers à plusieurs dimensions au centre duquel se trouve un arbre avec un système planétaire d'images animées qui tournent dans ses branches. Ce sont les mêmes motifs qui apparaissent dans les trois films. Des images de violence et des affinités entre les humains, les animaux et les plantes: une cigarette est placée sur le bras d'un homme, un éléphant qui gît à terre se vide de son sang, une langue humaine est tendue entre des viroles en fer, un caméléon plane en l'air, des feuilles tombent et se rassemblent sur un vêtement splendide etc. Le thème récurrent est la métamorphose – celle du caméléon en tant qu'adaptation à l'environnement ou celle d'un être en un autre. Cette capacité de transformation, si forte, peut être interprétée comme une mise en question de la représentation de l'identité permanente ou comme un refus de la ressemblance fondamentale entre tous les êtres vivants puisque tous portent de toute évidence en eux le germe de l'autre.

Christian Marclay, *White Noise* (1993)

Christian Marclay (né en 1955 à San Rafael, USA) s'intéresse dans son art aux phénomènes musicaux. Dans ses installations, collages et objets, il traite essentiellement de la traduction de l'audible en visuel. L'installation murale *White Noise* [bruit blanc] (1993) décrit le phénomène acoustique du bruissement blanc perçu comme un «ch» sans voix. Les photos accrochées à l'envers se présentent comme un gigantesque mur blanc qui se composerait – comme le bruit – d'une infinité de sonorités individuelles à l'intérieur d'un spectre défini. Des notes éparses écrites au dos des photos rompent l'unité et marquent d'éventuelles actions tout en créant des images qui évoquent des personnes déjà photographiées mais invisibles. Ces photographies représentent des milliers de portraits anonymes que Marclay a trouvés au marché aux puces et qui symbolisent différentes biographies et souvenirs. Avec son installation murale, Marclay invite le spectateur à se représenter les images comme des sons. En même temps, l'artiste réduit totalement le visuel – en accrochant des photographies à l'envers – c'est-à-dire qu'il invite l'observateur à alterner l'acte de voir et celui d'entendre ou à représenter l'un de ces deux sens par l'autre. Il le sensibilise ainsi à la fois aux limites de la perception et ouvre l'espace poétique du franchissement des limites.

Adrian Schiess, *Flache Arbeiten* (1988)

Le groupe d'œuvres *Flache Arbeiten* [Travaux plaques] (1988) d'Adrian Schiess (né en 1959 à Zürich) comporte cinq plaques d'aggloméré rectangulaires en deux formats, toutes laquées de couleur différente. Reposant sur de minces baguettes de bois, ces tableaux colorés sont alignés sur le sol à différents intervalles. L'innovation picturale de Schiess est d'avoir dégagé la peinture de sa posture conventionnelle et de l'avoir placée sur le sol. La peinture lisse, anonyme, fait office de base neutre pouvant tout accueillir, comme par exemple le rayon lumineux qui varie suivant la position des plaques dans une pièce. Adrian Schiess interroge ainsi l'existence de l'image. Car le champ de l'image n'est pas ici une fenêtre qui fait apparaître un reflet de la réalité, une illusion, un signal ou une marque. Malgré la teinte des plaques, la couleur est difficilement identifiable et donc d'une certaine façon insignifiante; les revêtements sont par contre imprégnés par l'espace environnant qui se reflète sur eux. Cette interférence dégage l'image de son caractère traditionnellement immuable: elle devient une structure en perpétuelle mutation, telle un caméléon. Chez Schiess, l'image n'est donc pas le résultat d'un processus pictural mais un événement qui se renouvelle constamment. Ses *Flache Arbeiten* sont des champs de réflexion d'événements et d'environnements en constante évolution.

5

Boris Nieslony, *Das Paradies* (1988)

D'après la Bible, le paradis désigne un lieu où le premier couple humain vivait dans l'innocence jusqu'au moment où il fut incité par un serpent à manger le fruit de l'arbre de la connaissance. Adam et Ève prirent alors conscience de leur propre nudité, ils commencèrent à avoir honte l'un devant l'autre et furent finalement chassés du paradis. Boris Nieslony (né en 1945 à Grimma, Allemagne) a commencé son installation comme un projet de longue durée en 1980 dans son atelier de Cologne lorsqu'il se mit à documenter sa table de travail par des photos. Celles-ci furent bientôt trop limitées et *Das Paradies* [Le paradis] devint un puissant système de tables en inter-relation. Nieslony créa avec des centaines d'objets une «ethnographie du quotidien» dans laquelle le regard pouvait errer dans un «paradis d'innocente curiosité». *Das Paradies* met aussi en évidence certains processus de la connaissance dans son œuvre en se référant par exemple à différents stades des objets: les choses elles-mêmes, le reflet sur des vitres, des loupes, des surfaces réfléchissantes et la reproduction photographique. Lequel est le plus réel et quelle relation réunit les différents éléments? En dehors d'un grand nombre de combinaisons possibles, l'œuvre traite de l'illusion optique et de la complexité. Qui voudrait décider de ce qui est le réel par opposition au reflet? Et dans quelle mesure la connaissance influence-t-elle la vue? Croit-on ce que l'on voit ou ce que l'on sait?

6

Christoph Rütimann, *Mit gelbem Rechteck* (1990/1994) / *Grosses Violett mit zwei Quadraten* (1994)

Les compositions de Christoph Rütimann (né en 1955 à Zürich), *Mit gelbem Rechteck* [Avec rectangle jaune] et *Grosses Violett mit zwei Quadraten* [Grand violet avec deux carrés], se composent de plaques de verre peintes d'une couleur monochrome et appuyées selon un angle aigu contre un mur. L'intérêt qu'il porte à des questions de perception a incité l'artiste à s'intéresser à la technique de la peinture au verso du verre. Rütimann a également cherché une alternative à la peinture figurative, souvent illustrative ou narrative qui dominait la scène artistique au début des années 1980. Contrairement au procédé traditionnel de peinture, la première couche de peinture est, dans la technique de peinture au verso du verre, déterminante car elle est la seule qui reste visible. Les autres couches forment une patine qui n'est visible que sur une vision latérale. Le verre est donc un support tout comme la toile peinte selon un procédé traditionnel. Mais il fonctionne comme une membrane protectrice translucide isolant la couleur de l'observateur, qui est confronté au reflet de sa propre image et de l'espace environnant et découvre ainsi un espace supplémentaire. Les surfaces lisses qui présentent la couleur sous une forme quasi dématérialisée sont donc à la fois des surfaces de projection dans lesquelles l'espace se révèle dans sa profondeur et s'ouvre à nouveau comme à travers une fenêtre. Cette ambivalence – une peinture qui séduit par sa couleur et sa planéité mais aussi une surface qui réfléchit d'autres objets – met le regard du spectateur en mouvement et le sensibilise à sa propre perception.

Markus Raetz, *Ohne Titel* (1980–1983)

En 1983, Markus Raetz (né en 1941 à Büren sur l'Aare) a créé pour le petit espace du Stettlerbau du Musée des Beaux-Arts de Berne une installation qui se compose de 24 travaux réalisés sur 3 ans. Cette installation sans titre est, de par sa complexité et la diversité de matériaux et de médias, représentative de l'œuvre de cet artiste. Les travaux de Raetz font en effet l'expérience de la perception en tant qu'interaction entre public et œuvre. Ils font appel à la réflexion active de l'observateur car il faut beaucoup regarder et réfléchir pour pouvoir se faire ne serait-ce qu'une vague représentation de l'univers pictural de Raetz. La pièce où est exposée l'installation doit être conçue finalement comme une œuvre unique et complexe qui ne peut être appréhendée du fait de l'espace qu'elle occupe qu'après un examen attentif et elle se présente de façon diverse suivant les points de vues. Toutefois il n'y a pas de point de vue idéal. Ce sont justement ces différentes perspectives qui nécessitent que l'observateur se tienne à distance bien qu'il faille que les œuvres soient mises en correspondance les unes avec les autres. Les inter-relations entre les différents objets n'apparaissent que lorsqu'on parcourt l'espace et donc avec la mise en mouvement du processus de perception. Le sens n'est donc compréhensible que consécutif au processus de perception: sans que l'installation soit jamais visible dans son entier, en se remémorant ce qui vient d'être vu et qui n'est plus vu, notamment en faisant la synthèse imaginaire des différentes vues partielles ou momentanées.

Stefan Brüggemann, *K.B. OBLITERATION NEON* (2008)

K.B. OBLITERATION NEON de Stefan Brüggemann (né en 1975 à Mexico) échappe à une explication claire. L'artiste présente un enchevêtrement de tubes de néon comme s'il avait plusieurs fois rayé un texte, comme le titre l'indique, «effacé». L'éclat mystérieux de la lumière blanche est traversé et superposé par une structure de tubes de néon. Plusieurs contradictions apparaissent à la fois dans *K.B. OBLITERATION NEON*: l'expression subjective d'un texte biffé avec véhémence apparaît dans un média public, impersonnel, qui appartient au monde de la publicité. Ce signe illisible est par ailleurs mis en relief par la lumière intense dans laquelle il semble flotter. L'œuvre «parle» en même temps de quelque chose qu'on ne peut pas voir parce que cela n'a pas existé: de quelque chose qui a été entièrement rayé. Biffer le néant n'a en soit pas de sens, mais sa représentation fascine et irrite. Stefan Brüggemann provoque ainsi notre pensée soucieuse d'efficacité. Il joue aussi avec la symbolique de la lumière qui est mise en relation dans notre langue par des termes comme «éclairage» ou «illumination». Mais l'artiste freine justement toute forme de connaissance plus approfondie en mettant sur le même plan le texte rayé et l'acte de rayer et en soustrayant la signification de base à ces deux éléments.

Herbert Brandl, *Ohne Titel* (1993) (3 Werke)

Dans les trois grandes peintures sans titre de Herbert Brandl (né en 1959 à Graz), les premières couches de peinture sont parfois épaisses et passées d'un geste ample dans différentes directions tandis qu'une fine pellicule de peinture argentée la recouvre. On a l'impression que le peintre a voulu éteindre ses œuvres et qu'il y est parvenu de différentes manières sur chaque toile. Une couleur change en fonction de la réfraction – et on ne peut donc la définir que par rapport à une deuxième couleur. La matité choquante de la peinture, qui fait certes apparaître de forts reflets lumineux, mais ne présente pas de véritable image miroir, fait rebondir le regard sur la surface de la toile mais le laisse aussi errer. La couche argentée fait donc office de membrane qui sépare l'espace (pictural) imaginaire de l'espace réel et met en même temps en lumière cette limite – une médiation entre les deux espaces. Le scintillement donne à la couche supérieure un côté immatériel et impalpable mais les épaisses sous-couches de peinture attirent notre regard en fonction de la lumière et lorsqu'elles sont vues de côté. Le grand format des toiles permet au spectateur de les appréhender comme des espaces picturaux dans lesquels mise au jour et révélation, transparence et opacité, ouverture et fermeture sont exécutées de la même façon et avec le même média.

Hans Danuser, *Chemie II* (1988/1989)

«Est-il encore possible de documenter par des photographies à l'époque des moyens électroniques?» s'interrogeait Hans Danuser (né en 1953 à Coire) avant de créer son œuvre *In Vivo*, qui fut suivie de sept essais visuels sur des secteurs sensibles de notre civilisation. Sensible parce qu'il y a des lieux riches de valeurs, de savoir, de puissance, des lieux qui n'étaient pas représentés auparavant parce qu'ils étaient par principe soustraits au public. Hans Danuser procède pour commencer comme un photographe reporter. L'artiste photographie ses motifs en noir et blanc, sélectionne ensuite des détails qu'il agrandit et retraite avec tous les moyens de la technique de la chambre noire. Il produit ainsi des essais photographiques denses qui ne montrent pas tout mais n'en sont que plus suggestifs – c'est le cas aussi dans *Chemie II* [Chimie II], qui comprend douze photographies de recherche génétique et de biotechnologie en pharmaceutique et sciences agricoles. Les motifs sont tous présentés comme des détails et sans profondeur. Le regard rebondit sur la surface et s'attarde plutôt sur les textures de peinture qui s'étalent sur toute l'image. L'invention d'images, la concentration d'impressions sensorielles en une image qui doit être regardée dans un labo photo pour visualiser l'invisible sont plus importantes que la documentation de faits qui se déroulent à échelle microscopique et qu'on ne peut de toute la façon appréhender qu'avec des modèles conceptuels.

11

Tracey Rose, *T.K.O. (Technical Knock-Out)* (2000)

Tracey Rose (née en 1974 à Durban, Afrique du Sud) fait partie de la génération des artistes sud-africains contemporains qui ont grandi avec l'apartheid et ont assisté, au milieu des années 90, au douloureux changement de la période post-apartheid et l'ont accompagnée. Cette non-blanche aux racines allemandes, élevée dans un esprit catholique, s'intéresse dans son œuvre essentiellement à son identité de «personne de couleur» et de femme dans la société sud-africaine aux structures complexes. Dans sa vidéo *T.K.O. (Technical Knock-Out)* [Knock-out technique] Tracey Rose tape de plus en plus vite sur un sac de boxe et avec de plus en plus d'agressivité. On entend en même temps les bruits qui accompagnent son geste. Les images de son corps, prises depuis quatre perspectives différentes de la caméra, sont aussi détachées et ambiguës que les bruits de son corps. On ne peut pas voir où commence le corps de l'artiste ni où il s'arrête. La perception multisensorielle du corps de l'artiste ne donne pas de point de vue stable au spectateur mais occupe le premier plan; l'artiste semble se dissoudre dans la sueur de l'exercice physique. La composition de l'image laisse en suspens la question de savoir qui frappe ou si Tracey Rose se frappe en même temps dans un acte d'auto-flagellation symbolique. On ne sait pas clairement qui frappe ni qui est frappé et le spectateur découvre un champ d'action dans lequel l'artiste joue les deux rôles à la fois et il peut s'identifier tour à tour ou simultanément aux deux positions.

12

Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House* (1983)

La vidéo performance de 19 minutes, *Reasons for Knocking at an Empty House* [Raisons pour frapper la porte d'une maison vide], est une expérience fascinante réalisée en 1983 par l'artiste vidéaste Bill Viola (né en 1951 à New York). Il se filme lui-même seul et sans distraction pendant trois jours et trois nuits dans une pièce vide et essaie de rester éveillé. La fuite du temps n'est marquée que par le changement de la lumière et les bruits extérieurs. La position de la caméra reste inchangée, dans un coin de la pièce d'où elle filme l'espace. Même si le regard porté sur les événements correspond à celui d'une caméra de surveillance, la porte reste ouverte pendant toute la durée de la prise de vue. Ce n'est pas ici un prisonnier qui est présenté mais un volontaire qui s'impose un exercice pour se connaître lui-même. L'attitude concentrée que l'artiste essaie encore de garder à la fin lorsque ses mouvements sont de plus en plus agités, captive l'observateur. L'espace paraît «notablement plus subjectif, pour l'homme et pour l'observateur alors que les événements pénètrent la conscience et en sortent et que la durée de la situation devient de plus en plus brutale». Bill Viola s'intéresse à la frontière perceptible entre l'espace effectif et l'espace ressenti et aux expériences transcendantes. Elles peuvent être les conséquences d'une perception sublimée du présent et reposent sur son constant intérêt pour la philosophie orientale.

Silvia Bächli, *Tisch mit 8 Zeichnungen (Körper)* (1993–1998),
Tisch mit 11 Zeichnungen (Ritzungen / Zerfliessen) (1992–1997)
 (présentés alternativement)

Bien que les dessins de Silvia Bächli (née en 1956 à Wettingen), présentés sur des tables vitrines, puissent paraître figuratifs, il n'ont rien à voir avec le réalisme et ne peuvent être réduits à une symbolique, à quelque chose de facilement déchiffrable: dans ***Tisch mit 8 Zeichnungen (Körper)*** [table avec 8 dessins (corps)] et ***Tisch mit 11 Zeichnungen (Ritzungen / Zerfliessen)*** [table avec 11 dessins (rayages / fondre)], les fragments de corps et de paysages apparaissent dans une étrangeté familière. Ils ne reposent pas au début sur une étude visuelle mais plutôt sur une perception multi-couches de son propre corps ou de son propre environnement. L'installation sur des tables, non linéaire et non chronologique, est le prolongement des accrochages groupés de Bächli. L'artiste visionne une myriade de planches selon un procédé d'analyse et de sélection, en choisit quelques-unes tandis qu'un thème commun s'extraît et s'établit via les affinités qui émergent alors. Une signification qui ne peut jamais être clairement définie se dégage des correspondances ou des compétitions entre les différents dessins et de la mise en relation avec l'espace environnant qui est toujours de première importance pour de telles mises en scène. Ces installations donnent une vue d'ensemble et une certaine forme d'ordre – cependant constamment menacé en raison de la complexité et de l'ouverture fondamentale de chaque dessin et des différents dessins et étude presque toute interprétation rationnelle. C'est précisément cette proximité sensorielle des dessins et leur aspect fragmentaire qui invite l'observateur à imaginer comment un groupe ou un motif peut indéfiniment continuer à évoluer sur une planche.

Pia Fries,
Ahli (1991/1992), ***Fich*** (1991/1992)

Deux peintures captivent le regard par d'épaisses couches de couleur, des crêtes et des stries de plusieurs centimètres de hauteur par endroits. Pia Fries (née en 1955 à Beromünster) utilise la couleur comme un phénomène visuel et un moyen d'expression mais aussi comme un matériau plastique. Elle confirme ainsi la force et la durabilité du médium et se consacre avec une curiosité insouciant aux perspectives toujours renouvelées de l'invention picturale. Même si la peinture de Pia Fries n'est pas sous-tendue par un concept théorique spécifique, l'artiste s'impose des directives claires dans son activité et la vitalité débordante de ses compositions se développe néanmoins en tracés ordonnés. Elle invente à chaque fois pour ses peintures des noms imaginaires onomatopéiques. Elle leur reconnaît ainsi une identité propre sans les enfermer dans un thème. L'aspect onomatopéique du titre renvoie plutôt à une caractéristique fondamentale supplémentaire de sa peinture, la cinesthésie (c'est-à-dire la combinaison de différents domaines de perception). Comme ses épaisseurs de peinture boursoufflées, striées et grattées incitent clairement à une perception tactile et un contact ou que ses couleurs saturées rappellent des fruits mûrs et activent ainsi l'odorat et le goût, les titres monosyllabiques ou dissyllabiques évoquent la musique et des associations linguistiques. Les allusions inhérentes aux noms imaginaires induisent leurs propres explications, elles encerclent la peinture sans que l'explication la départisse de sa magie.

Joel Fisher, *Apographe* (vers 1978)

Les papiers faits main de Joel Fisher (né en 1947 à Salem, USA) sur lesquels ont été dessinés des symboles au feutre noir s'appellent **Apographe** [Apographe]. «Apographe» signifie reproduction, transcription ou copie: les lettres ou les chiffres dessinés sont des échos imagés et agrandis de structures qui se transcrivent sur papier fait main. Ils servent à l'artiste de prétexte pour ses propres figurations linéaires – qu'il transpose finalement souvent aussi en trois dimensions de sorte que le dessin se transforme en plans rudimentaires pour ses sculptures. Le fait que Fisher s'empare justement de structures semblables à des lettres ou à des chiffres n'est pas un simple hasard: l'artiste s'intéresse aux signes comme à des données de base puisqu'il recherche pour son travail de sculpture des «formes universelles». L'intérêt de ces **Apographe** est que l'observateur peut comprendre à un moment donné le sens de ces motifs sans signification et arrêter momentanément de les considérer en même temps comme des chiffres ou des lettres pour s'étonner ensuite de ce que les dessins constituent une suite logique de chiffres et de lettres. Il se dégage cependant pour finir une impression de signes visuels qui se libèrent de leur aspect écrit et s'ouvrent à une infinité d'associations. La continuité provocatrice et la similitude originelle entre les différents signes suscitent de manière imagée à la fin aussi la question de la cause et de l'effet, de l'original et de la copie.

Olivier Mosset, *Red Painting* (1981)

L'intérêt d'Olivier Mosset (né en 1944 à Berne) pour une image monochrome et les formats surdimensionnés tourne autour de la question de l'essence de la peinture – avec l'intention de créer une peinture qui n'est «que peinture». Dès les débuts de sa carrière artistique, il s'intéressait à un art indifférent, impersonnel, qui ne pouvait donc en ce sens pas être récupéré par la politique. Le titre **Red Painting** désigne de façon laconique et précise ce qu'elle est: une peinture rouge. La couleur intense permet une infinité d'associations. Le rouge est la couleur du sang et de la vie, il symbolise la chaleur mais aussi le feu, le danger et le risque, fait référence au péché et au rouge de la honte mais c'est aussi tout simplement la couleur qui attire le plus l'œil humain. C'est justement l'absence de motif qui cause un glissement, une circulation du regard sur la couleur à l'irisation mate. Celle-ci n'apparaît pas comme une masse appliquée sur une toile mais comme une couleur intense, qui flotte sans pouvoir être localisée. Et pourtant, l'essentiel pour Mosset n'est pas d'évoquer avec sa couleur monochrome une sensibilité subsensorielle à la couleur: le rouge est trop mat pour se prêter à des allusions métaphysiques. L'œuvre peinte de Mosset est d'une planéité absolue – elle semble donc non peinte – et elle dégage une grande tension visuelle qui confirme ce que pressent l'artiste lui-même: «une œuvre n'est jamais seulement elle-même et jamais vraiment neutre non plus. Voilà les contradictions qui se présentent à nous».

Ceal Floyer, *Light* (1994)

Une ampoule et quatre projecteurs se trouvent dans une pièce sombre. L'ampoule allumée n'est pourtant pas reliée au secteur; elle est éclairée par les projecteurs de diapositives et réfléchit un cône lumineux particulier sur les murs. Il y a devant les projecteurs des pochoirs métalliques en forme d'ampoules qui focalisent la lumière projetée et produisent l'effet simple et naturel mais renversant d'une lampe allumée. L'éclairage, qui pourrait paraître subsidiaire dans une salle d'exposition, devient ici le sujet véritable et la dimension analysée – l'œuvre elle-même. Le summum des travaux de Ceal Floyers (née en 1968 à Karachi) est dans le renversement de la cause et de l'effet, de la représentation et du sujet représenté. Bien que le titre *Light* [lumière / léger / clair] renvoie à la signification fondamentale de la lumière en art et à la perception visuelle, cette œuvre représente plus qu'un exemple de la prééminence visuelle dans le discours artistique et culturel: c'est justement l'aspect minimaliste de l'œuvre qui fait prendre conscience à l'observateur que l'acte de percevoir – de l'entrée dans la salle d'exposition jusqu'à la prise de conscience du fonctionnement de *Light* – est un processus qui dépend du temps et de l'espace. Les effets optiques (et acoustiques) irritants qui apparaissent peu à peu induisent un processus de pensée qui va au-delà de la découverte du mode de fonctionnement de cette œuvre.

Nam June Paik, *Egg Grows Positive and Negative* (1993)

Deux projecteurs éclairent le lieu du tournage: une console sur laquelle il y a un œuf. La caméra vidéo enregistre la scène et reproduit l'image sur une série de sept moniteurs. C'est toujours le même œuf et pourtant le format et la position des écrans varient. Ils grandissent et s'inclinent à chaque fois un peu plus sur le rebord droit. Lorsque l'écran monte, l'œuf tourne et suggère une connexion permanente entre l'objet représenté et l'écran. *Egg Grows Positive and Negative* [Oeuf grandit, positive et négative] est une nature morte qui n'arrête pas la vie c'est au contraire une installation très vivante car il naît à chaque fraction de seconde une nouvelle image de l'œuf grâce au fonctionnement des moniteurs. L'image qui bascule parfois du positif au négatif souligne seulement la dimension de l'installation. L'observateur mémorisera en effet pour toujours l'instant éphémère et créera une image d'une présence fugace mais la structure scannée de l'image vidéo donne une existence éternelle au présent: l'image renaît à chaque instant. Cette formulation de l'éternel présent accompagne l'intérêt obsessionnel de Nam June Paiks (né en 1932 à Séoul, mort en 2006 à Miami), pour la tension entre permanence et moment fugace. Comme l'être et le temps sont identiques dans la conception bouddhiste Zen, ce paradoxe se dissipe.

Rémy Zaugg, *VOIR MORT* (1991)

L'inscription lumineuse de Rémy Zaugg (né en 1943 à Courgenay, mort en 2005 à Bâle) se compose de deux mots en capitales Univers ultra-grasses «*VOIR*» et «*MORT*». Le rapport entre les deux termes n'a aucun sens mais, ensemble, ils ont un écho sombre et énigmatique: voir la mort. Voir la mort? Voir, même mort? Le fragment de phrase avec sa lumière verte a quelque chose d'étrangement insistant surtout lorsqu'on se l'imagine dans des lieux où on fait de la publicité pour un produit. Car on associe involontairement l'écriture lumineuse et la publicité. Le message publicitaire opposé de Rémy Zaugg irrite d'autant plus dans son œuvre. Alors que la publicité tente d'habitude d'inciter à la consommation, l'artiste conceptuel fait l'éloge de l'antithèse totale du plaisir, la mort. La forme grammaticale laisse cependant dans l'ombre la question de savoir qui regarde qui: la mort me regarde ou c'est moi qui regarde la mort? *VOIR MORT* fonctionne donc à tous les niveaux de manière dialectique: il y a quelque chose à voir, mais le sens profond en est caché; c'est une image et pourtant aussi un texte; c'est une œuvre de Rémy Zaugg et cela ressemble à un panneau publicitaire anonyme; cela désigne un état actif et un état passif. Les deux pôles – l'actif voir et le passif mourir – désignent par ailleurs les ressorts premiers de l'action et de la pensée humaine, ils sont aussi l'origine de la culture humaine. La déclaration élémentaire *VOIR MORT* en lettres lumineuses met en lumière à la fois la perception et ses limites.

Meret Oppenheim, *Röntgenaufnahme des Schädels M.O.* (1964)

La propension à l'exploration personnelle, inhérente au genre de l'autoportrait, pour aller jusqu'à l'extrême et se laisser pénétrer jusqu'à la moelle, en dit long sur la radicalité de la célèbre artiste surréaliste Meret Oppenheim (née en 1913 à Berlin, morte en 1985 à Bâle). Elle qui fut tant photographiée, a fait peu de portraits d'elle-même. La radiographie, *Röntgenaufnahme des Schädels M.O.* [Radiographie du crâne M.O.], par contre incarne avec simplicité la stratégie mise en place par l'artiste pour créer de plus en plus d'œuvres qui ne «sont pas seulement l'image d'une représentation mais la chose elle-même». L'exploration radiographique qu'elle fait sur elle-même se produit dans une phase particulière de sa vie. Oppenheim avait élu domicile à Berne et y avait surmonté sa crise de création. A partir de 1970, elle prend part avec un grand intérêt à des discussions entre femmes. Meret Oppenheim n'est toutefois pas qu'une féministe mais une représentation très nuancée de la féminité. Ceci s'exprime aussi dans la photographie en noir et blanc. La réduction de son buste et de son visage aux os et au crâne empêche de percevoir les caractéristiques sexuées à l'exception du bijou rajouté de l'extérieur et retiré. Ce n'est que lorsqu'on sait de qui il s'agit qu'on peut faiblement reconnaître le profil typique de l'artiste. Mais il est très clair que le crâne et donc l'essence asexuée sont au centre de cette mise en scène.

Agenda

Nous adressons nos vifs remerciements pour leur soutien aux fondations suivantes qui sont hébergées par le Musée des Beaux-Arts de Berne:

Bernische Stiftung für Fotografie, Film und Video: fondée en 1981 par la Bernische Kunstgesellschaft BKG, elle se concentre sur les nouveaux médias. Une importante collection de vidéos, les archives de Paul Senn, des photos et un petit fonds d'archives de films d'artistes sont en sa possession.

Stiftung GegenwART: cette fondation créée en 2005 par Dr. h.c. Hansjörg Wyss a notamment pour projet de promouvoir l'art contemporain dans le cadre d'expositions, de publications, de projets d'artistes en résidence, de conférences, de symposiums et d'acquisition d'œuvres.

Stiftung Kunsthalle Bern: fondée en 1987 par des collectionneurs d'art contemporain, la fondation a pour objectif d'acquérir grâce à des dons des œuvres d'expositions internationales de la Kunsthalle Bern.

Stiftung Kunst Heute: la fondation fondée en 1982 se propose de promouvoir de très jeunes artistes, pas encore parvenues à la célébrité, et de participer à une contribution indépendante à la politique d'acquisition d'institutions publiques. Les acquisitions font depuis 2003 partie de la donation au Musée des Beaux-Arts de Berne.

Margrit und Hermann Rupf-Stiftung: ce couple de collectionneurs a créé en 1954 la Fondation Hermann und Margrit Rupf-Stiftung avec une grande partie de sa propre collection qui compte environ 300 œuvres majeures des modernes classiques. L'objectif est de maintenir et de compléter le fonds de la collection.

Donation Toni Gerber: ce galeriste et collectionneur bernois a fait don en 1983 et 1993 d'une riche collection d'art contemporain au Musée des Beaux-Arts de Berne.

Öffentliche Führungen

Sonntag, 11h

13. Juni, 11. Juli, 15. August,

12. September, 10. Oktober 2010

Reihe Zeitfenster: Einen Augenblick Zeit, um genauer hinzuschauen?

jeweils letzter Dienstag im Monat, 18h bis 19h

Einmal im Monat nehmen wir ausgewählte Werke der Gegenwartskunst unter die Lupe und unterhalten uns über Sichtbares, Verstecktes, Überraschendes, Erfahrenes, Aufregendes, Ästhetisches, Irritierendes und Unsichtbares.

Veranstaltungen im Rahmen von «Zeitfenster»:

29. Juni: Director's Choice: Matthias Frehner und Kathleen Bühler im Gespräch

27. Juli: Kathleen Bühler im Gespräch mit Pia Fries

28. September: Isabel Fluri im Gespräch mit Christoph Rütimann

26. Oktober: Isabel Fluri im Gespräch mit Silvia Bächli

30. November: Kathleen Bühler im Gespräch mit Hans Danuser

Filmvorführungen im Kino Kunstmuseum

«Don't Look Now» (Nicolas Roeg, I/GB 1973, 110 Min., E/d/f, 35mm, Farbe)

Samstag, 12. Juni 2010, 20h30

Montag, 14. Juni 2010, 20h30

Montag, 21. Juni 2010, 20h30

Reservation: T 031 328 09 99

KATALOG

Don't Look Now – Die Sammlung Gegenwartskunst, Teil 1

hrsg. vom Kunstmuseum Bern, mit einem Vorwort von Matthias Frehner und Texten von Kathleen Bühler und Isabel Fluri, Kerber Verlag Bielefeld 2010, ca. 184 Seiten, in deutscher und englischer Sprache, Verkaufspreis CHF 42.–

Exposition

Durée	11.06.2010 – 20.03.2011
Ouverture	Jeudi 10 juin 2010, 18h30
Commissaire	Kathleen Bühler
Commissaire assistante	Isabel Fluri
Billets	CHF 8.– / red. CHF 5.–
Horaires d'ouverture	Mardi, 10h–21h Mercredi à dimanche, 10h–17h Lundi, fermé 1 ^{er} août, 10h–17h 24.12.2010, 31.12.2010, 01.01.2011, 02.01.2011, 10h–17h 25.12.2010, fermé
Visites de groupes	T +41 31 328 09 11, F +41 31 328 09 10 vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Nos remerciements pour le soutien de l'exposition et du catalogue à:

Stiftung GegenwART, Dr. h.c. Hansjörg Wyss