

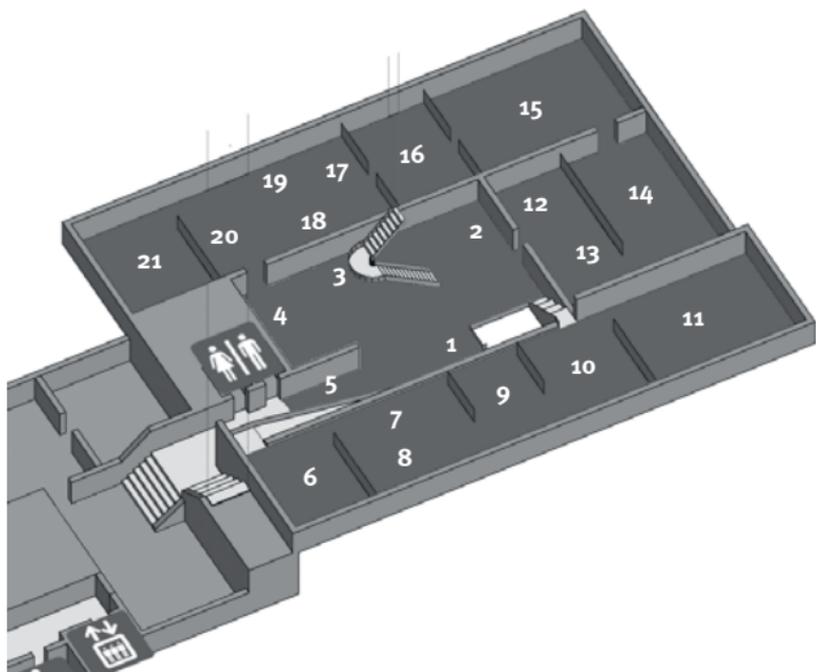
EGO DOCUMENTS

La part autobiographique dans l'art contemporain

14.11.2008 – 15.2.2009

Kunstmuseum Bern

Plan des salles



- | | |
|----------------------------|----------------------|
| 1 Gerhard Johann Lischka | 11 Ana Strika |
| 2 Martin Kippenberger | 12 Nicholas Nixon |
| 3 Louise Bourgeois | 13 On Kawara |
| 4 Elke Krystufek | 14 Darren Almond |
| 5 Annatina Graf | 15 Isabelle Krieg |
| 6 Anri Sala | 16 Jack Pierson |
| 7 Mona Hatoum | 17 Jan Peters |
| 8 Vittorio Santoro | 18 Xiaoyuan Hu |
| 9 Carolee Schneemann | 19 Laura Lancaster |
| 10 Wiedemann / Mettler | 20 Sadie Benning |
| | 21 Annelies Štrba |
-

Dans quel but les artistes dévoilent-ils la face privée de leur vie? S'agirait-il uniquement d'éveiller la curiosité et la sensation de plaisir de l'observateur, ou serait-ce un abandon de l'intime pour des raisons sociales voir mêmes pour des raisons politiques? Que se passe-t-il lorsque des artistes écrivent des journaux intimes, font des photos de famille ou tournent des films de vacances? Deviennent-ils pour autant automatiquement de l'art ou restent-ils des souvenirs privés?

C'est ce type de questions qui parcourent l'exposition *Ego Documents*. Une centaine d'œuvres des quarante dernières années documentent l'actualité de l'autobiographique dans l'art contemporain. La diversité des médias présentés passe par des films, des photographies, des graphiques, des dessins, des installations, des peintures, jusqu'à des projections de diapositives ainsi que des performances. Ce faisant, toutes sortes de conceptions de l'autobiographique sont exprimées et celles-ci montrent que malgré le constant déplacement de la frontière qui sépare le privé du public, la relation avec le matériel autobiographique est très différenciée : cela va d'essais, de quelques récits condensés d'expériences mis ensemble, de stratégies de documentation de soi, jusqu'à la volonté résolue de s'inscrire dans la mémoire de la culture.

Le lien recherché avec les souvenirs est central dans l'œuvre autobiographique, tout comme la préoccupation avec le passé ainsi que la volonté de transférer les expériences de vies en une expérience artistique pour l'observateur.

1 | Gerhard Johann Lischka

L'extrait du film **Im besten Sinne des Wortes – Ein « mental_clip » zum Thema Identität** (Au meilleur sens du mot – un « mental_clip » sur le thème de l'identité) avec le théoricien des médias et philosophe des cultures Gerhard Johann Lischka provient de l'émission *Kulturzeit* et a été diffusé de manière fortement réduite sur la chaîne de télévision « 3Sat » le 23 décembre 2004. Dans ce monologue de presque 15 minutes, Lischka parle de la nature de l'identité, qui est définie alternativement comme conglomérat, construction, médium, état extatique et sujet défini comme objet. Lors du tournage il a reçu carte blanche de l'auteur du projet, Franz Kasperski, pour aborder une approche minutieuse du thème de l'identité qui en fin de compte n'est fait pas saisissable.

Cette tentative de définition théorique sert d'amorce au début de l'exposition et renvoie à une précédente manifestation qui a eu lieu en 2004 au Musée des Beaux-Arts de Berne et qui fut l'occasion instigatrice de cette émission : l'exposition *Ansichtssachen* était une composition compacte de la « Vision du monde » de Lischka. Elle contenait d'innombrables photos de voyages, d'images du monde ordonnées thématiquement, mais aussi des émissions de télévision portant sur la poétique médiatique, qui amène l'observateur dans la pensée de Lischka, dans son réseau de relations et dans son identité. Aujourd'hui, environ quatre ans plus tard, il est clair que la description – comme il est ici donnée de voir – de ces notions complètement déconstruites dans « im besten Sinne des Wortes » reste toujours d'actualité.

Martin Kippenberger (1953, Dortmund–1997, Vienne) était artiste, curateur, galeriste, directeur de musée, donateur, mais aussi et toujours un interprète de son soi. Il a construit son œuvre en seulement vingt ans faite de peinture, sculpture, installation, dessin, musique, architecture et littérature. Sa popularité actuelle ne diminue finalement pas, et ce non sans qu'il s'abstenait volontairement – et ce fut l'un des premiers – de développer un style particulier, reconnaissable.

Les **Hotel-Zeichnungen** (Le sujet hôtel en dessin) qui ont été réalisés par centaines à partir du milieu des années huitante entremêlent différents types d'œuvres, de thèmes et de réflexions. Dessinés sur du papier à lettre de différents hôtels, ils se présentent comme une forme de journal intime, dans lequel un itinéraire de vie se laisse apercevoir. C'est une fausse trace, vu que Kippenberger a le plus souvent utilisé du papier à lettre d'hôtels qu'il n'a en fait jamais fréquentés. Ce qu'il montre de personnel est bien plus que la célébration de la figure du bohème constamment sur la route à l'époque du monde de l'art globalisé : Martin Kippenberger crée une figure de Martin Kippenberger qui ressemble toujours de plus en plus à sa véritable personne. La complexité de la relation entre la vie et l'œuvre doit être comprise ainsi sous le regard d'une nouvelle ambiguïté – l'art n'est pas la vie, mais l'art n'est non plus pas *pas* la vie.

3 | Louise Bourgeois

Les œuvres de Louise Bourgeois (1911, Paris) thématisent souvent l'autobiographique de manière explicite et directe. Dans l'édition d'imprimés **Autobiographical Series** (1994), l'artiste a recourt en partie à des thèmes de précédents travaux pour les retravailler en images de souvenirs. Les 14 aquatintes et gravures à la pointe sèche avec des titres emblématiques font semblant d'être exécutées par la main d'un enfant.

Bourgeois qui a vu naître sa réputation auprès d'un large public dans les années septante – non sans l'aide de la forte réception de son œuvre au travers de la critique artistique féministe – insiste sans cesse sur l'enfance vécue traumatisante en tant que moteur de ses créations : son père a trompé sa mère avec la préceptrice et néglige les enfants. Là, Bourgeois ne cache pas de travailler des formes d'images parfois chargées fortement symboliquement de ces expériences personnelles drastiques, que ce soit sous la forme de longues installations, de dessins ou de graphiques en filigranes. Sa biographie, souvent utilisée comme clé pour interpréter son œuvre, est elle-même devenue littéralement une légende. Ceci soulève la question à quel point l'artiste se cache encore derrière les constants récits des expériences de sa petite enfance.

Elke Krystufek (1970, Vienne) est connue depuis le début des années nonante en tant qu'artiste créant des performances, des vidéos et des objets, mais aussi en tant que peintre. Au centre de son œuvre, qui aborde toujours les phénomènes du pouvoir, de la violence, de la sexualité et la question de la beauté, figure la plupart du temps son propre corps, c'est-à-dire la « figure artistique » Elke Krystufek. Les performances provoquantes de Krystufek montrent en même temps la vulnérabilité et l'agressivité de l'actrice. Elles sont un défi pour l'observateur par la confrontation des conventions et des normes souvent au-delà du bon goût.

Déjà dans les autoportraits peints, l'observateur est immédiatement confronté avec le regard impérieux de l'artiste; ceci remet en question la prétendue claire séparation entre le sujet et l'objet de l'observation. Des commentaires écrits portant sur des thèmes sociaux importants mais aussi sur des thèmes dit personnels ornent la représentation des portraits. Enfin, le caractère privé de ce qui est montré est plus une assertion qu'un fait : à savoir que Krystufek thématise les décroissantes frontières entre le domaine du « privé » et de celui du « public », où son corps représente cette zone d'incertitude. Si on ne découvre que peu de la personne privée qu'est Elke Krystufek à travers l'œuvre, on découvre tout de la figure artistique qui porte le même nom.

4.2 | Elke Krystufek

Le travail **Dr. Love on Easter Island** (Dr. Amour sur l'île de Pâques) (2007) est issu de l'œuvre de l'artiste conceptuel hollandais Jan Bas Ader qui a disparu lors de sa traversée de l'Atlantique en 1975. En tant que She-Bas, donc en tant que réincarnation féminine de Ader, Krystufek recherche l'île de Pâques et trouve sur place – curieusement – des objets chargés symboliquement de la civilisation occidentale. L'île de Pâques représentait et représente pour beaucoup de voyageurs une sorte de lieu de désir ou de monde alternatif à l'espace culturel occidental. Lorsque Krystufek explore ce terrain comme réincarnation féminine de l'artiste, elle le fait dans le but de transmettre une critique sociale et institutionnelle, et ce d'autant plus que la disparition de Ader a souvent été interprétée comme une fuite face à l'existence d'artiste. Krystufek reflète son propre statut de figure artistique : habillée d'un t-shirt qui est devenu une icône artistique, qui montre Jan Bas Ader pleurant dans le travail **I'm too sad to tell you** (Je suis trop triste pour vous raconter) (1971) et avec le visage recouvert d'un photomask couvert d'une image de sa mère, elle émerge de l'eau comme une Aphrodite et prend pied sur l'île. La voix off se trouve être celle de Dr. Love qui entre pour ainsi dire cyniquement en dialogue avec l'artiste représentant le pouvoir de l'opposant et qui se révèle être finalement une femme autochtone. Le film soulève les questions relatives au soi sous les aspects artistiques, personnels et sexuels.

La série d'images d'Annatina Graf (1965, Zürich) **Erinnern** (Se souvenir) (2006) consiste en de nombreuses peintures acryliques bleu-argenté brillantes et carrées. Les couleurs pâles ainsi que les thèmes intimes – il s'agit en général de portrait des enfants de l'artiste – soulignent la fragilité de l'œuvre et visent ainsi à cerner ce que « souvenir » englobe. Cependant, ces images montrent l'environnement actuel et personnel d'Annatina Graf non pas directement, mais de nouveau à travers d'un détour médiatique : ce sont de vieilles photographies des enfants qui servent de modèle de travail. Ces images privées de l'artiste sont les seuls fondements pour une réflexion continue sur le phénomène du souvenir.

La volatilité et parfois la fallacieuse univocité qui est caractéristique des images intimes s'articulent avec les propriétés des images photographiques dans **Erinnern** ; finalement la mémoire peut servir d'appui, mais avec le cours du temps, semblable à l'image du souvenir, elle peut aussi s'estomper. Dans les pièces de la série constituées de la couleur aluminium le thème se révèle en fonction des différentes incidences de la lumière et en se laissant parfois presque complètement disparaître dans le fond de l'image. Annatina Graf travaille ainsi avec l'expérience que des images peuvent se présenter très différemment dans un court laps de temps, que ce qui est vu peut disparaître et que ce qui est expérimenté une fois ne se laisse pas à nouveau reproduire tel quel, et ce, aussi en ce qui concerne l'observation des images.

6 | Anri Sala

Avec le travail vidéo **Intervista – Finding the Words** (Interview – Trouver les mots) (1998), Anri Sala (1974, Tirana) documente – à partir d'un enregistrement cinématographique en 16 mm dont la bande son n'a pas été conservée – l'idéal perdu et les illusions passées du socialisme d'État. L'enregistrement sans son montre la mère de Sala comme oratrice d'un congrès socialiste et comme porte-parole de jeunes communistes dans un interview télévisuelle. Après que la mère n'ait pas pu ou voulu donner de renseignements sur le contenu de ses discours, l'artiste commence une fastidieuse recherche. Cette dernière l'amène aux protagonistes de l'environnement politique d'antan de la mère. Un parcours à travers Tirana que Sala entreprend avec un ancien journaliste ne donne aucune explication sur le contenu des interviews, mais apporte des images de Tirana qui se trouvent être une ville en ruine et fragmentée, comme un monumental témoin de la misère de tout un pays. Finalement, une personne d'une école pour sourd et muet sachant lire sur les lèvres reconstruit les énoncés de la mère de Sala, mais les traductions restent fragmentaires – en même temps que le socialisme d'État, les phrases idéologiques correspondantes ont disparu de la mémoire collective. **Intervista** ne montre donc pas seulement l'impossibilité d'un souvenir historique correct. Le travail dépeint aussi en parallèle de façon impressionnante le rapport entre le privé et le public, de la biographie personnelle et de celle de ce peuple-là, de la « petite » histoire, privée et de la « grande », officielle.

Le film de Mona Hatoum (1952, Beyrouth) **Measures of Distance** (Mesures de distance) (1988) est jusqu'ici unique pour son utilisation délibérée de matériel autobiographique dans son travail. Il s'agit de photographies, présentées en superposition, que Hatoum a prises de sa mère sous la douche lors d'une visite en 1981. Sur la bande sonore figure des discussions animées entre ces deux femmes lors de la même visite. Les enregistrements dévoilent la pénible expérience de nostalgie de la mère restée dans le lointain Beyrouth, en pleine guerre civile, pendant que la fille échouait quelque peu par hasard à Londres. Sur l'image, éblouie, on peut voir des caractères arabes – cinq lettres de la mère à la fille. À la fin, ces textes sont lus d'une voix monotone. La mère écrit de manière ouverte sur son corps, sa sexualité, ses peurs de la « bloody war » tout comme la nostalgie éprouvée pour ses enfants. Les multiples imbrications de cette œuvre font miroiter les interdépendances entre ses protagonistes : pendant que le père réagit jalousement face la nudité exprimée librement de sa femme, les images se trouvent être la seule forme de proximité à sa fille. Dans le même temps, elle utilise ces images comme justifications entêtées d'un amour-propre et d'une féminité musulmane ressentie sexuellement. L'utilisation des photographies à la place d'images filmées signalent cependant que la proximité corporelle souhaitée reste seulement partielle – les images « manquantes » reflètent le désir inachevé.

8 | Vittorio Santoro

Le film de Vittorio Santoro (1962, Zürich) **Discrepancy I** (Désaccord I) (2003/2004) raconte l'histoire de Georg qui dans sa vraie vie prend soudainement contact avec l'artiste, en insistant que les deux aient fréquentés ensemble la même école en Sicile pendant quelques mois il y a 25 ans. Santoro ne peut que guère se souvenir, mais rencontre tout de même l'homme. La rencontre ressemble à un interrogatoire. L'énumération des événements est entrecoupée de séquences de silence, dans lesquelles – de manière symbolique – les différences entre les souvenirs de Georg et de Vittorio Santoro deviennent saisissables. Lorsque Georg change vers les moments précédents immédiatement leur nouvelle rencontre, la caméra zoom sur son occiput, comme si elle tentait de pénétrer ses pensées. De manière abrupte aussi, la caméra change de point de vue. À la fin, alors que la caméra s'arrête sur l'œil de Georg, une photo de l'époque apparaît en superposition; la caméra scrutatrice et le souvenir semble se rencontrer.

Santoro se rend lui-même visible avec sa démarche réflexive du processus du souvenir. Il thématise comment, grâce à sa force de suggestion, des souvenirs « étrangers » peuvent devenir sien. Il n'enregistre pas uniquement le souvenir de Georg, mais le façonne pour le spectateur de manière émotionnelle – y compris les failles et les contradictions. À la place de remplir ces mystérieuses failles de souvenirs, il préfère partager le vécu des fragiles souvenirs.

Afin de former une trilogie autobiographique, Carolee Schneemann (1939, Fox Chase), peintre américaine et artiste de performances, regroupe ses trois films expérimentaux, lesquels ont été tournés dans l'underground new-yorkais. De cette trilogie, il est ici possible de voir les deux premiers volets **Fuses** (Fusibles) (1964–1967) et **Plumb line** (Ligne d'aplomb) (1968–1971).

Fuses mélange des enregistrements de l'acte d'amour et des images de nature provenant de l'environnement de la maison de l'artiste. Ces derniers ont été travaillés manuellement pour atteindre un équivalent visuel des sentiments de l'artiste. Avec **Fuses**, où sa liberté de mouvement sexuelle était scandaleuse, et ce même dans les tolérantes années soixante, Schneemann est devenue célèbre. Alors que ce film représente une ode à l'amour animé d'un couple, **Plumb line** thématise la dissolution traumatique d'une relation tout comme l'effondrement nerveux de la cinéaste qui s'ensuit. Cette crise n'a pas été explicitement représentée et n'est saisissable que par les commentaires sonores et par les analytiques montages d'image. L'artiste assemble des enregistrements privés de vacances du temps heureux où le couple n'a point de souci de façon qui prédisent les futures malheurs inéluctables. Schneemann traite ses deux films expérimentaux comme des expériences humaines fortes d'un point de vue clairement féminin. L'autobiographique se donne à voir ici à travers la nature des images ainsi que par l'intensité poétique constante et la densité sensuelle empreinte d'intimité.

10 | Pascale Wiedemann / Daniel Mettler

Pascal Wiedemann (1966, Coire) avait presque trente ans lorsqu'elle a commencé ses **Selbstportraits** (Autoportraits) (1995–1996) qui sont formés de ses propres vêtements insérés dans des blocs de résine époxy. Avec des légendes détaillées, les objets témoignent de l'utilisation et du sens des vêtements dans la vie de l'artiste. Les pièces de souvenirs fait de textiles de Wiedemann proviennent d'une phase de sa vie artistiquement prolifique mais fut pourtant assombrie par de graves troubles alimentaires. C'est là que la conservation inhabituelle est basée sur le désir de conjurer sa propre souffrance par l'utilisation du de vêtements comme substiut gelé du corps.

L'année 2008 a vu naître deux photographies, **Selbstportrait Pascale** et **Selbsportrait Daniel** du couple d'artistes Pascale Wiedemann et Daniel Mettler (1965, Coire) qui présente une autre forme d'autoportrait. Ce dernier est constitué d'une pile de vêtements de l'ensemble des textiles des deux artistes. Conformément aux stéréotypes courants, la pile de vêtements « féminins » est plus haute et pour ainsi dire envahie la chaise Eames basculante, contrebalancée par la nettement plus petite tour gracieuse de vêtements « masculins » sur une maigre chaise Saarinen. Le récit autobiographique résulte incidemment de cet arrangement : on n'apprend pas uniquement le développement du couple d'artistes, mais en plus on est poussé à une nouvelle perception des vêtements : les amas de vêtements ne doivent plus être insérés dans des blocs et transformés en objet d'art, vu qu'ils sont encore utilisés. C'est pourquoi il n'y a d'eux qu'une photographie, où les vêtements – maintenant, que les troubles alimentaires sont surmontés – sont devenus indispensables.

Paper Cuts (Découpages) (2008) de Ana Strika (1981, Zürich) traite des sensations et des impressions autobiographiques de tous les jours ainsi que des éléments de rêves et entremêlent le tout dans un collage poétique. Sans respecter de véritables proportions, règles de composition ou de logique thématique, les fragments de textes et de dessins s'imbriquent l'un l'autre. Complètement enracinée dans la tradition est-européenne des films d'animation et de la *Laterna Magica*, Strika coupe ses scénarios à l'aspect surréel dans du papier épais et crée des univers dans lequel les silhouettes sont suspendues aux murs ou forment des corps cylindriques. En fonction de la position des sources de lumières, les objets de papier projettent des silhouettes d'ombres ou de lumières et transforment la bidimensionnalité du papier en une installation à traverser.

Lors d'un mouvement, les **Paper Cuts** se transforment en une séquence filmique produite avec des moyens primitifs. Les scènes coupées voient leur contenus se densifier par une bande sonore composée soigneusement avec des bruitages et des parties lues. La préoccupation de l'artiste renvoie aussi à la synchronie qui porte sur le degré de réalité des différents événements : ceci met en évidence la simultanéité et l'équivalence de connaissances réels, de souvenirs et de perceptions subjectives. Ceci se concrétise par une légèreté poétique. C'est pourquoi son œuvre à déjà été caractérisée comme « rêves avec des yeux ouverts ».

12 | Nicholas Nixon

Depuis 1975, le photographe Nicholas Nixon (1947, Détroit) photographie sa femme Bebe ainsi que ses trois sœurs lors des rencontres annuelles. Il garde chaque fois une photographie par film et l'ajoute encore et toujours à la série grandissante de **The Brown Sisters**. Les conditions matérielles restent ici toujours les mêmes comme le format des films (20 x 25 cm) et la réduction noir-blanc, tout comme l'ordre de figuration des sœurs – de gauche à droite Heather, Mimi, Bebe et Laurie – qui reste strictement identique. En outre, il existe un arrangement entre l'artiste et les sœurs de ne pas être seulement corporellement présentes sur les photos, mais aussi « spirituellement ».

Les femmes se montrent non seulement en tant que personnalités individuelles, mais aussi en tant que sœurs d'une même famille – avec leurs sentiments, changeants l'un par rapport à l'autre, qui se reflètent dans de subtiles transformations de leur postures. Aux travers de ces images, des récits de vie se laissent deviner et il est possible de percevoir un panorama d'expériences humaines. L'autobiographique dans ce travail consiste en des relations étroites que le photographe entretient avec ses modèles. Même si au premier abord, il est concevable qu'une certaine distance se maintienne au travers de ces images très personnelles en raison de la construction conceptuelle de ce projet.

Ainsi, Nixon ne transforme pas seulement en douceur le privé en quelque chose de public et n'amplifie pas seulement la notion « de photo de famille » avec son procédé strictement réglé, mais de plus, il fascine en rendant palpable, visible le temps étiré des 33 parties de l'ensemble de ce travail.

L'artiste japonais On Kawara (1933, Kariya-Aichi) confectionne depuis 1966 les dites **Date Paintings** (peintures de dates). Entre temps, elles se sont accrues à des milliers d'œuvres, aussi connues comme les **Today Series** (séries quotidiennes), qui consistent en des séries de toiles horizontales avec des dates sur fond uni auxquelles s'ajoutent chaque fois une boîte avec un extrait de journal du jour en question. Selon le concept de Kawara, chaque peinture doit être commencée et complètement terminée à la date spécifiée, sinon l'artiste perd ce jour de travail et détruit l'œuvre inachevée.

Les **Date Paintings** varient l'une de l'autre dans la forme de l'indication de la date : Kawara tient compte de l'écriture coutumière de son lieu de séjour respectif. Les extraits de journaux laissent aussi un indice sur le lieu de la réalisation de la peinture, et révèle aussi un fait autobiographique sur l'artiste qui n'aime pas se présenter en public. Les traits de pinceaux caractéristiques ne sont pas discernable sur la peinture, pas plus que l'est un sujet traditionnel. Le temps comme les grandeurs abstraites devient une figure concrète dans ces peintures. La date se présente comme des suites de nombres et de lettres, prétendument faite par une machine. Ces œuvres représentent en même temps un moment de la vie de l'artiste. Les extraits de journaux originaux ont pour fonction ici de justificatif « temporel ». Avec ces extraits, les **Date Paintings** racontent plus quelque chose sur le temps dans lequel nous vivons que sur l'attitude de Kawara.

14 | Darren Almond

La projection vidéo de grand format **Traction** (1997) est jusqu'ici un des travaux les plus fortement emprunt d'autobiographique de l'artiste britannique Darren Almond (1971, Wigan) dont les travaux photographiques, les films et les installations tournent constamment autour des thèmes de l'histoire, du souvenir et de l'oubli et de leurs aspects symboliques.

Traction relie l'histoire de vie individuelle du père de Almond, un ouvrier du bâtiment, avec des questions d'ordre général: comment peut être interprétée en rétrospective la vie comme une « histoire de passion » et comment est-ce que le temps, la durée et les changements laissent des traces sur le corps humain. Le corps de peine et de souffrance « marqué » du père est seulement présent avec le moyen de la parole et devient porteur d'une histoire exemplaire. Sur la projection de droite, on peut voir ce père narrant et austère interrogé par son fils. Le contrepoint est construit par la projection de gauche où il est possible d'observer la mère qui, manifestement, oscille émotionnellement entre les rires et les pleures. La projection centrale montre finalement une excavatrice qui ressemble à celle du travail du père, mais qui peut aussi représenter symboliquement le travail de souvenir que ce dernier accomplit en ressortant les épisodes « ensevelis » de sa vie. Il exhume ainsi l'histoire de la famille et la re-construit littéralement.

L'installation **Curriculum** (2004/2008) de Isabelle Krieg (1971, Fribourg) consiste en presque tous les ustensiles de travail et de l'équipement de l'atelier de l'artiste, qui à travers ceux-ci, laisse couler un cours d'eau dans de la résine d'époxy. Le mobilier, les outils et les « matériaux brutes » sont complétés par des œuvres finies ou non provenant des périodes de création antérieures. Les mélodies fredonnées par Isabelle Krieg correspondent chacune à une phase particulière de sa vie et évoquent les souvenirs y-relatifs. Le titre de l'installation ne renvoie pas uniquement à l'écoulement de l'eau, mais aussi à une trajectoire et à un chemin de vie qui dans l'installation actuelle est soumis à un bilan intermédiaire et dans ce sens la trajectoire de vie est figée temporairement.

La confrontation ludique, comme allant de soi, entre nature et culture est caractéristique de toute l'œuvre d'Isabelle Krieg. La nature et le monde organique ne sont présents qu'en marge dans le travail quotidien de l'artiste. Dans cette installation ils sont intégrés explicitement dans le quotidien. D'un autre côté, le matériel de l'atelier et artistique dans **Curriculum** se propage comme un véritable paysage dans l'espace de l'exposition. La biographie s'entremêle diversement, plus ou moins explicitement, dans le travail artistique : elle thématise plus directement le moment autobiographique lors de sa propre mise en scène et mise à nu dans la performance **Ich erzähle Ihnen mein Leben!** (Je vous raconte ma vie!) qu'elle réalise le 18 novembre 2008 dans les espaces du Musée des Beaux-Arts.

16 | Jack Pierson

Jack Pierson (1960, Plymouth), qui travaille avec le multimédia, se rapproche volontairement du genre familier de l'autoportrait dans la série de photographies **Self Portrait** (Autoportrait) (2003). Le modèle n'est pas, comme le titre le suggère, lui-même, mais à chaque fois une autre personne masculine : ils représentent tous l'artiste à un âge particulier. Ce concept de travail veut encore que ces « autoportraits » arrangés représentent une mise en scène et des stylisations de façon explicite, et qui en fin de compte représentent le propre désir-égo de l'artiste. Dans ces images de lui-même, que Jack Pierson fabrique à sa manière, se glissent toujours aussi le désir que l'artiste éprouve ou a éprouvé pour ses modèles. En projetant son propre soi sur d'autres corps, le moment de l'amour-propre, qui résonne dans plus ou moins toutes les représentations de soi, devient du désir envers les autres. La « personnification » de Jack Pierson se reporte aussi sur le temps passé de la vie de l'artiste et ébauche une biographie visuelle à travers des personnes qui posent dans des ambiances changeantes et qui transmettent des expressions différentes. Dans un sens global, ils représentent des images – nostalgiques – d'un passé irrévocable ; un aspect que les images de Pierson laissent justement exprimer à travers les expressions mélancoliques de la plupart de ses modèles.

À l'âge de 24 ans, le cinéaste expérimental allemand Jan Peters (1996, Hanovre) commence à se poser devant sa caméra une fois par an et d'effectuer un bilan de l'année passée. Le work-in-progress avec le titre ironique **...but I still haven't figured out the meaning of life** (...mais je n'ai toujours pas compris le sens de la vie) (1990–) comprend jusqu'ici 19 courts métrages. La surprenante courte durée des films est dû au fait que pour l'instant, Peters travaille avec un caméra Super 8 qui ne peut enregistrer que pendant trois minutes à la fois. La limite temporelle tout comme l'abrupte fin des enregistrements est acceptée comme handicap technique par le cinéaste qui s'incline encore devant ce fait, alors qu'il aurait pu depuis bien longtemps passer au film digital. Dans **Ich bin 24** (J'ai 24 ans), les caractéristiques principales de cette série sont déjà présentes : à côté du temps d'enregistrement limité, on trouve la position frontale de la caméra ainsi que la concentration sur le cinéaste qui raconte lors de l'enregistrement ininterrompu ce qui lui revient juste à l'esprit.

Peters traite ainsi quasi de la problématique du film autobiographique, comme l'observation de la perception de soi dans un film (**Ich bin 32**), comme la relation entre le temps filmé et le temps vécu (**Ich bin 34**) mais aussi le fait que son propre récit de vie change constamment. Peters a observé cela lorsque l'un des courts métrages a vu sa bande sonore originale disparaître et qu'il ne souvenait plus ce qu'il avait dit alors (**Ich bin 39**).

18 | Xiaoyuan Hu

En arrière fond des vastes bouleversements dans tous les domaines de la vie en Chine, Xiaoyuan Hu (1997, Haerbin), comme beaucoup d'artistes de sa génération, planche sur le passé sous forme d'objets de souvenir privé, d'objets quotidiens usités ou d'images traditionnelles de famille. **The Times** (2006) est une installation de trois toiles de soies auxquelles l'artiste coud des objets, qui ont appartenu à sa défunte grand-mère, à sa mère ou à elle-même. Les objets représentent des souvenirs qui auraient pu être oubliés pour longtemps. De là, une archive figurée personnelle est constituée qui suit les traces de vies de trois générations de femmes chinoises et qui permet un regard dans le passé par les souvenirs.

Mine (À moi) (2004) est modelé comme un journal intime visuel. Xiaoyuan Hu peint des petites aquarelles sur des pages d'une bible pour aveugles. Au total il y a trois évangiles en braille, que Hu – qui n'a elle-même pas de rapport avec la religion chrétienne – a trouvés dans un marché aux puces. Inspirée par les pages de livres usitées, elle laisse sa part de traces de la vie profane. Couleurs, dessins et les propriétés tactiles du papier à relief donnent lieu à une charmante association. Cette sorte de « visualité tactile » donne à découvrir des propriétés sensorielles de la vie quotidienne qui normalement ne peuvent pas être présentes dans les images. En outre, le support inhabituel de l'image symbolise la dimension spirituelle qui peut être inhérente à la vie de tous les jours.

Les dessins de petits formats et aquarelles de Laura Lancaster (1979, Hartlepool), qui sont parfois agencés dans de grands assemblages sur des parois, montrent des thèmes comme en on connaît dans les albums de photos privés, par exemple des scènes du premier jour d'école, de vacances, de fêtes ou des images de souvenirs de voyages. La référence à un album photos étalé tend à inciter à l'interprétation que l'artiste travaille avec du matériel autobiographique. Toutefois, Lancaster utilise en réalité des images de photographies trouvées de personnes inconnues. Le fait de peindre des images déjà existantes déleste l'artiste de la tâche de trouver ses propres images; ainsi Laura Lancaster peut elle-même porter son attention artistique sur l'acte de peindre et dessiner.

Par cette appropriation d'images étrangères, il est clairement montré comment les occurrences apparemment singulières-personnelles de la vie des êtres humains et tout particulièrement la manière de conserver les événements de différentes personnes, se ressemblent fortement. En revanche, ces « documents » ne laissent que soupçonner les histoires individuelles et les chemins de vies des photographiés. C'est justement l'aspect conventionnel des situations reproduites qui donne la possibilité à l'observateur de réinventer des histoires particulières à partir de ces dernières et ce, sur la base de sa propre biographie.

20 | Sadie Benning

Sadie Benning (1973, Madison) tourne à l'âge tendre de ces quinze ans ses premières vidéos avec une caméra Fisher Price Pixelvision que son père, le cinéaste expérimental James Benning, lui a offert. Avec cette caméra pour enfants qui ne peut enregistrer que des images en noir et blanc, elle documente les sentiments pubères du dépassement, enregistre l'indécis aveu homosexuel entre la peur, la honte et la curiosité. Elle met aussi en scène ses désirs avec des histoires courtes, pleines de fantaisies, filmées dans sa chambre. La perspective dénaturée, les hésitations, le caractère granuleux du matériel vidéographique engendrent une qualité expressive qui coïncide avec la propre perception de l'artiste. Les images sont accompagnées de la musique pop des années cinquante jusqu'au années huitante qui pour ainsi dire semble constituer le soundtrack de la vie effective de Benning et endosse de plus la fonction de commentaires accessoires.

La jeune cinéaste utilise habilement les possibilités techniques limitées et surmonte le dilemme autobiographique du film – on ne peut pas être en même temps devant et derrière la caméra –, en passant d'un côté à l'autre, on est toutefois capable de souder les segments divergents en une convaincante vue intime. Elle se réfère de manière consciente ou non aux moyens formels qui ont été développés dans le film underground américain expérimental des années soixante. Elle a trouvé son propre style, marqué par le punk, qui s'exprime en même temps sur la documentation de son coming-out ainsi que de son coming-of-age.

Depuis plusieurs décennies, Annelies Štrba (1947, Zoug) photographie sa famille. Floues partielles, trop longues expositions, granulosités sont caractéristiques des ces prises de vues dans **Shades of Time** (Ombres du temps) (1974–1997). Les photographies montrent, à part les clichés de paysages, la plupart du temps les enfants Štrba, Sonja, Linda et Samuel ainsi que son partenaire et les grands-parents des enfants, auxquels s'ajoute plus tardivement des photographies de ses petits-enfants – une famille idyllique capturée accessoirement par l'artiste.

Les images témoignent de l'amour de la vie simple, de l'attachement à la nature et de l'intérêt pour le quotidien. L'objectif concret de Štrba n'est cependant pas les photographies documentaires : la qualité des images datent bien plus d'un temps déchargé d'ambiguïtés et duquel elle fait jaillir des ambiances magiques. Elle construit une utopie de la vie commune et fait référence à la nostalgie des temps passés. Malgré l'intimité transmise, ces images ne sont en aucun cas « privées » ou démasquantes. De manière subtile et méticuleuse, les photographies thématisent les relations humaines, l'enfance et son développement vers l'adulte entre la fantaisie et le sens de la réalité, mais aussi la reconnaissance de soi dans ses propres descendants, tout comme le vague rappel du passé inéluctable.

De la projection simultanée de trois images à la fois et de la superposition des photographies, rythmée par les mélodies suggestives, il semble être fait allusion aux processus associatifs de la mémoire.

Programme

Visite guidée publique en français

Mardi, 13.1.2009, 19h30

Performance von Isabelle Krieg: Ich erzähle Ihnen mein Leben!

Dienstag, 18.11.2008, 19h

Kommentierte Filmvorführung mit Carolee Schneemann (Engl.)

Sonntag, 7.12.2008, 12h

Künstlergespräche mit

Ana Strika: Dienstag, 9.12.2008, 19h

Isabelle Krieg: Dienstag, 20.1.2009, 19h

Kunst über Mittag: Gesprächsveranstaltung vor Originalwerken

Jeweils Mittwoch, 12h30 – 13h

26.11.2008 Jack Pierson | 10.12.2008 Louise Bourgeois

7.1.2009 On Kawara | 21.1.2009 Elke Krystufek

4.2.2009 Annelies Štrba und Laura Lancaster

Lust auf Kunst am Samstagnachmittag:

Die Sprache meiner Kleider

Mit dem Künstlerpaar Pascale Wiedemann und Daniel Mettler, den Modemacherinnen Anja Bojie und Andrea Hostettler (Viento), der Kuratorin Kathleen Bühler und der Kunstvermittlerin Katharina Nyffenegger. Samstag, 14.2.2009, 14h – 15h30

Anmeldung: T +41 31 328 09 11, vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Filme im Kino Kunstmuseum

Siehe separates Programm oder www.kinokunstmuseum.ch

Exposition

Durée	14.11.2008 – 15.2.2009
Ouverture	Jeudi, 13 novembre, 18h30
Prix d'entrée	CHF 14.– réd. CHF 10.–
Heures d'ouverture	Mardi 10h–21h Mercredi à dimanche 10h – 17h Lundi fermé
Jours fériés	24.12.2008 : 10h – 17h 25.12.2008 : fermé 31.12.2008, 1.1.2009, 2.1.2009 : 10h – 17h
Visites guidées	T +41 31 328 09 11 F +41 31 328 09 10 vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Commissaire de l'exposition

Kathleen Bühler

Assistante

Isabel Fluri



Catalogue (allemand / anglais)

EGO DOCUMENTS

Das Autobiografische in der Gegenwartskunst

The Autobiographical in Contemporary Art

Hrsg. von Kathleen Bühler, Kunstmuseum Bern

Kehrer Verlag, Heidelberg

Mit Essays von Kathleen Bühler, Corina Caduff,

Matthias Frehner, Alma-Elisa Kittner,

Peter Schneemann, Judith Welter

192 S. ISBN 978-3-86828-005-0

CHF 50.– / € 30.–

Avec le soutien de

Stiftung GegenwART, Dr. h.c. Hansjörg Wyss

Kunstmuseum Bern

Hodlerstr. 8 – 12, 3000 Bern 7

T +41 31 328 09 44 | F +41 31 328 09 55

www.kunstmuseumbern.ch

CREDIT SUISSE 

Partenaire du Musée des Beaux-Arts de Berne