

Hermann Korte

## CONSTELLATIONS DE L'OBSERVATION

L'installation chez Stefan Banz

L'un des plus anciens travaux de Stefan Banz est une vidéo intitulée *Indizien eines Raumes*, qu'il a présentée lors de sa première exposition personnelle comme partie d'une installation avec un miroir, deux photographies et une peinture [fig. 1 dans le catalogue de l'exposition]. Ce sont les premières indications d'une technique de recherche témoignant d'un artiste qui observe son environnement avec un certain recul d'où la participation n'est pas exclue. En l'occurrence, sa position d'observateur n'est guère confortable. Banz sait – et c'est là que réside le point de départ de son expérience d'artiste – que le mode d'observation et le positionnement de l'observateur sont plus importants que le sujet observé lui-même, pour définir les limites, mais aussi l'attrait particulier des travaux artistiques. Devant cette toile de fond, ses installations se lisent comme une histoire continuelle de constellations de l'observation.

### **Monde vital I : mondes extérieurs ou l'indétermination du quotidien**

La position de l'observateur se définit chez Banz à partir des coordonnées du quotidien, au sein duquel l'artiste s'insère. Refusant de se tenir à l'extérieur, il s'intègre dans chacune de ses constellations. Le monde vital est la pierre angulaire de son œuvre ; ce n'est pas un hasard si, durant une dizaine d'années, Banz situe son univers familial dans divers travaux, notamment dans ses photographies<sup>1</sup>, médium qui deviendra l'un des éléments fondamentaux de ses installations.

Pour l'artiste, il ne s'agit ni de décalquer la réalité d'une sphère privée et intime, ni d'archiver des mondes vitaux afin d'en retrouver la trace. Ce sont bien plus des situations quotidiennes qui font l'objet de son observation. Elles apparaissent comme autant de mises en scènes de petites histoires, qui, comme on l'imagine, ne sont pas totalement anodines. Prenons par exemple l'installation *Bad* : quiconque s'aventure avec ses bottes en caoutchouc à travers cet espace recouvert d'eau et parvient jusqu'à la photographie d'une fillette souriante dans une baignoire, se retrouve dans la position du voyeur. S'il s'avance plus encore et franchit une porte battante, il devient lui-même quelques instants un personnage de l'installation. Ce n'est pas le sujet de la photographie en soi, mais bien plutôt sa constellation du monde vital qui invite à réfléchir sur ce terrain social scabreux, susceptible d'entraîner avec ses tabous l'observateur dans une situation inconfortable (ce n'est pas un hasard s'il se trouve dans l'eau...).

Chez Banz, la position de l'observateur n'est pas sans ambiguïté, car il en existe de multiples qui rivalisent entre elles. C'est notamment le cas dans *Hitzfeld* de 1997, une installation qui renvoie l'image de l'art à travers le football et inversement. Le travail apparaît d'abord comme une reconstitution : l'observateur entre dans un

vestiaire et commence à identifier ce qu'il pense y trouver. A la recherche d'articles de sport, il découvre effectivement une bonne douzaine de maillots accrochés au mur, qui attendent leurs stars. Il ressent l'atmosphère du sport et retrouve rapidement ses marques, tout en flairant une tension stérile, encore avivée par l'étroitesse de l'espace et la lumière artificielle sur le sol de la cabine d'un vert tout aussi artificiel. L'équipe a laissé quelques traces : sur les maillots se trouvent les noms de grands artistes, la première ligue des arts plastiques – et sous chaque nom, le titre d'une œuvre caractéristique. Dès lors, le spectateur sportif devient l'observateur d'une scène artistique – un canon des stars et de leurs œuvres canoniques. Sport et art – réunis en une seule constellation, qui lit, telle une métaphore, le nom aussi beau que banal du footballeur et de l'entraîneur, et développe quelque chose de nouveau, une zone de chaleur et de transpiration du sport et de l'art, où la différence évocatrice des noms dénote le rang et l'importance. La subtilité avec laquelle l'ironie de l'artiste observateur se dissimule dans la constellation, transparait sur le maillot du gardien de but. Il est dévolu à Marcel Duchamp – un goal qui reste immobile pendant que les autres s'agitent dans tous les sens, mais qui se trouve à l'endroit décisif, à la limite d'un simple but vide, qu'aucun ballon ne doit franchir... L'installation, qui a également été présentée en 2005 au Martin Gropius Bau à Berlin dans le cadre de l'exposition collective *Rundleaderwelten*, a constitué l'une des réponses les plus pertinentes et les plus subtiles aux questions portant sur la relation entre l'art et le football.

### **Monde vital II : mondes intérieurs ou l'aspect éthéré du quotidien**

Depuis longtemps, Banz pousse le caractère anodin de l'idylle petit bourgeois jusqu'à l'absurde. Derrière le quotidien inoffensif qui apparaît dans bon nombre de photographies, l'on observe une tension qui traite d'oppression et d'obsession, donc d'éléments qui ne sont pas visibles et ne peuvent le devenir puisque, soustraits au regard, ils restent une partie du monde intérieur. Face à cet horizon, le concept du quotidien chez Banz acquiert une nouvelle dimension : le monde vital qui définit les sujets de ses installations sous toutes les facettes possibles, ne se laisse pas réduire aux choses et aux habitudes familières, mais comprend des rêves et des cauchemars, des tensions, des peurs et des blessures, précisément cette réalité psychique et psycho-sociale qui constitue une part importante du monde expérimental.

C'est ainsi que dès l'entrée du Musée Migros de Zurich, Banz a confronté le public de sa grande exposition *Gulliver* (2000) à une immense photo dans son cadre en bois – le pharynx d'un enfant montrant son appareil dentaire. Cette bouche grande ouverte surdimensionnée, éveillait des associations d'idées qui, d'une manière générale, évoquaient la torture ou la douleur physique, et dans le domaine de l'histoire de l'art, la célèbre étude de Francis Bacon d'après le portrait d'Innocent X par Vélasquez, représentant ce même pape en train de hurler (Banz s'est mesuré à Bacon à diverses reprises<sup>2</sup>).

Toutefois, Banz préfère le mode indirect et ambigu pour entraîner ses observateurs sur les traces de l'angoisse et de l'obsession. C'est ainsi que dans l'installation *How many Nights I prayed for This*, les agrès montés dans des écrans de verre sont des symboles de la puissance physique qui allient force et fragilité, et se lisent tel un jeu paradoxal marqué par les contrastes, mais aussi, comme l'indique le titre, tels les objets matérialisés d'une lugubre autodiscipline. L'installation *Sleep*, qui présente un sujet extrêmement familier, en offre un autre exemple : le dormeur que l'on peut y observer est l'artiste couché dans un lit ; le banc en bois placé devant le mur où est suspendue la photo invite à la contemplation. C'est seulement au deuxième regard que la dominante orange – couleur du feu de signalisation indiquant qu'il faut faire attention ou qu'il y a danger –, commence à produire un effet déplaisant : l'oppression, qui devient tangible, envahit peu à peu l'observateur sur son banc : alors qu'il pensait ne regarder qu'une photo anodine, voilà qu'il se demande quelles sortes de monstres génère ici le sommeil.

Cependant, ce ne sont pas seulement les angoisses et les cauchemars qui définissent le monde intérieur humain, mais aussi, pour une grande part, les rêves éveillés, les souhaits et autres aspirations joyeuses. Dans une recherche de grande envergure, Banz a examiné comment des individus particuliers peuvent participer, pour ainsi dire en un tour de main, à une expérience du moi. L'installation *The Muhammad Ali's*, qui présente des personnes dans la posture du boxeur de renommée mondiale, offre dans cette constellation d'observations sérielle, un aperçu surprenant de la complexion humaine. L'individu construit chaque fois son propre « Ali » en se basant sur ses souvenirs, et l'associe à la projection d'une pose qui met en image la perception qu'il a de lui-même : ce qui était censé rendre visible « Ali », cet Autre connu, devient pure auto-représentation. Il va de soi que Banz ne valorise ni ne commente les décalages et variantes de ses photographies de boxeurs, mais qu'il confie ses observations à l'observateur : à lui de les expliquer et de les interpréter, ou seulement d'en sourire, de s'en moquer, voir de les regarder avec plaisir.

### **Langage plastique sans prétention ou diffusion et « différence »**

Parmi les constellations de l'observation, l'on relève des coupures, des décalages, des ruptures, des analogies et un certain degré, toujours présent mais généralement masqué, de perturbations de la structure. Banz en livre un exemple dans *Study for a Painting of a Lonely Heart*, qui a été présenté au Württembergische Kunstverein à Stuttgart en 2004. Le titre est déjà trompeur en soi : d'un romantisme engageant, il est diamétralement opposé à chaque partie de l'étude. L'on ne peut guère parler de peinture ou de cœurs solitaires lorsqu'un rhinocéros en polyester, égaré sur une grande surface de gazon, court vers un moniteur qui diffuse *Door to Door*, l'une de ses vidéos les plus connues en Suisse, et montre l'artiste aux prises avec son voisin (affrontement qui n'a absolument pas été mis en scène !). Bien sûr, le rhinocéros pourrait se lire comme la métaphore agressive d'un fonceur téméraire, ou à l'inverse, la vidéo batailleuse comme la métaphore évidente du rhinocéros et de

ses caractéristiques... Mais pour avoir recours à l'interprétation traditionnelle de métaphores, il faudrait que les rôles de signifiant et de signifié soient clairement attribués, or ils le sont si peu que l'interprète risquerait de tomber dans son propre piège métaphorique... Et même alors, il n'aurait pas encore abordé la question de la pelouse : représente-t-elle le gazon petit bourgeois idyllique de *Door to Door*, une aire de combat pour rhinocéros – ou plutôt la transformation de l'espace du Kunstverein de 36 mètres sur 36 en un espace naturel herbeux, sur lequel s'affrontent polyester (= rhinocéros) et vidéo (= combattants de *Door to Door*), en d'autres termes nature et culture (de conflit) ?

Les questions restent sans réponse : diffusion et indétermination constituent le véritable attrait de l'installation. Dans toute une série d'écrits<sup>3</sup>, Stefan Banz met en évidence le contexte théorique (en matière d'art) de ces considérations dans une confrontation passionnée avec Jacques Derrida. Le degré de contingence des structures se manifeste plus spécifiquement dans certaines installations spatiales, notamment lorsque Banz fait perdre pied à ses spectateurs. Ayant placé de l'eau à hauteur de cheville dans son espace d'exposition à New York dès 1993, il a fréquemment réitéré cette intervention depuis lors. *Dive* montre clairement comment le sol, l'espace solide et transparent dans ses structures bi- ou tridimensionnelles se modifient sous l'effet de l'eau et se dynamisent pour prendre une dimension diffuse. L'ironie du calcul réside dans le fait que l'acte artistique, cette mise en eau de l'espace, apparaît dans toute son évidence au spectateur, mais que son effet est d'autant moins clair et prévisible : le sol tendu d'un film recouvert d'eau se met à miroiter, se transforme en permanence sous l'influence de la lumière, n'est plus seulement perçu dans sa stricte fonctionnalité et devient une surface de projection pour les multiples associations d'idées du spectateur, voire une aire de jeu pour ceux qui pataugent dans l'eau et prennent une part interactive à l'installation. Banz vient encore potentialiser la contingence des structures en plaçant sous cette surface aquatique une photographie de grand format qui reste identifiable – l'image d'un garçon qui a la tête sous l'eau : ironie de l'ironie, diffusion de la perception devenue de toute façon diffuse...

Ce travail met en évidence un principe de production artistique qui définit les installations de Banz : l'option pour une solution qui n'a rien de prétentieux ni de spectaculaire mais n'en est pas moins efficace. Rien ne s'impose, rien ne vient forcer l'aura de l'art et de l'artificiel, rien ne vise le caractère artistique et artificiel d'un arrangement des médiums, ni le geste d'autoreprésentation de l'artiste. Mais les effets que peut produire ce langage plastique fondamentalement transparent, se reflètent notamment dans les installations nées dans le cadre de projets d'art sur les bâtiments. Les *Echos* en offrent un exemple particulièrement frappant. Cette décoration d'un nouveau complexe carcéral à Kriens comprend à divers endroits de l'édifice des inscriptions en lettres de couleur sur du béton brut, qui ne sont autres que des noms et des titres d'œuvres s'y rapportant : ils font référence à des œuvres

phares de l'histoire intellectuelle, culturelle, sociale et juridique, qui ont fréquemment entraîné leurs auteurs dans des conflits avec les règles, les modes de pensée et les lois de l'époque, et sont par là même des contre-« échos » venant frapper les murs sécurisés et autres parois en béton de la prison. Le langage métaphorique des *Echos* n'est pas sans ébranler quelque peu la netteté et l'univocité fonctionnelle et objective de l'architecture. Ces noms et titres se retrouvent sur le mur de la prison non pas parce qu'ils détiennent depuis longtemps une signification canonique et qu'ils représentent la culture, mais parce qu'en ce lieu qui n'a rien d'un musée, ils regagnent tout à coup leur insoumission anti-canonique et leur caractère controversé d'autrefois.

D'ailleurs ces effets discrets du souvenir, que l'observateur peut choisir d'activer ou de nier, se trouvent également là où la souvenance est le sujet de l'installation, comme dans *À la Recherche*, une commande pour la bibliothèque cantonale de Bâle-campagne à Liestal. Si ce travail fait référence à Marcel Proust dans un lieu privilégié de la lecture, il va plus loin en prenant pour thème la « recherche » sur le mode réflexif : l'allusion à Proust se volatilise, et il ne reste plus qu'« À LA », une inscription sans référence sur le toit du bâtiment. Enfin, un tel travail, qui possède quelque chose de méditatif, peut être relié sans difficultés aux installations de Banz.

*À la Recherche* ne saurait être un mauvais synonyme pour les constellations de l'observation – même si le synonyme en lui-même ne marque jamais l'identité mais toujours la différence.

Notes:

<sup>1</sup> Cf. les diverses publications de photographies entre 1995 et 2005, notamment Stefan Banz, *i built this garden for us. Photographic works 1992-1999*, Zurich, Edition Patrick Frey, 1999.

<sup>2</sup> Cf. la cinquantaine de « coverversions » de petit format des œuvres de Francis Bacon qu'il a peintes à l'acrylique sur toile, sous le titre *Baby Bacons* (1998-1999), repr. in : Stefan Banz, *Un cœur simple*, Zurich, Edition Fink, 2003, sans pagination.

<sup>3</sup> Stefan Banz, *Komplexes System Kunst*, éd. Hermann Korte, Münster-Hambourg-Londres, LIT Verlag, 2001.

Écrit pour la publication:

Stefan Banz, *Laugh. I nearly died, Installations 1992-2006*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2006