

Arnulf Rainer, Facefarcas, Bodyposes 1968-75: Galerie Stadler (Hiz.),
Paris

ARNULF RAINER

FACEFARCES, BODYPOSES 1968-1975

(1975)

ohne Seitenangaben

15 MAI - 7 JUIN 1975

GALERIE STADLER

75006 PARIS, 51, RUE DE SEINE, TEL. 32691-10

Selon un théorème trouvé dans l'histoire du style des mouvements humains, l'attitude d'une personne est l'expression de mouvements qui lui ont été inculqués ; donc une position de base donne en quelque sorte la clef de tout un système gymnique, de même que les premières « actions de photoreprésentation » (1955) d'Arnulf Rainer révèlent certaines étapes et certaines dimensions de l'évolution de son œuvre qui gravite autour de la psychophysique, c'est-à-dire de l'évolution de son auto-communication. Celle-ci est en même temps une autocommunication de la peinture elle-même qui, par conséquent, dévoile, derrière sa subjectivité, des enchaînements objectifs. Ces photos montrent Rainer dans la pose d'un homme raide mort et sont en partie recouvertes de couleur noire comme par un nuage sombre. Elles contiennent donc en essence sa période informelle, ses « peintures-écrans » et « peintures-masques » qui l'occupent depuis 1952, ainsi que ses « peintures corporelles » et ses « autopeintures » des expériences qu'il réalisa de 1967 à 1968 mais que, mécontent, il abandonna rapidement. Elles anticipent sur son évolution ultérieure où l'expressivité picturale (dite abstraite) fait place à l'expressivité corporelle (dite concrète), qu'il pratique depuis 1969 dans ses jeux physiognomiques de photomaton, ses Face-Farces, ses « actions représentatives de corps photographiés » et soulignés par des accents graphiques.

Ainsi, après une longue période où le corps avait été effacé et recouvert de peinture — obscurcissement de l'image —, il ressurgit sur la toile et on assiste donc à une transformation décisive de l'idée de tableau. En effet, Rainer ne se contente pas individuellement de déclarer la fin de la peinture figurative comme dans ses « peintures-écrans », mais, en incorporant un nouveau système linguistique (le corps) au système linguistique (ancien) de l'image, il met en relation réciproque deux systèmes de signes différents : le langage de l'image et le langage du corps. Il peut se le permettre parce que les deux systèmes sont tout d'abord rattachés l'un à l'autre par la main et ses facultés gestuelles, par la main, qui agit comme un opérateur entre le monde conceptuel de l'image et le monde behavioriste du corps.

Le trait, résultat à deux dimensions d'un acte gestuel à quatre dimensions, le trait, dont la surcharge exagérée arrivait autrefois à masquer une toile jusqu'à en faire une surface la plupart du temps uniformément noire, ce trait est maintenant transposé dans un autre cadre de références qui est plus grand que la toile et dans lequel la gestualité du corps peut devenir visible. Or, avant de s'étendre au corps tout entier, cette gestualité était limitée au visage et à sa mimique. Par un autre médium, la photographie, elle s'est ensuite replacée à nouveau dans un cadre de références à deux dimensions. Le remaniement graphique ramène finalement cet art corporel au médium de la peinture.

Cette médiatisation de la peinture par le corps et la photographie transforme par conséquent la peinture en une « métapeinture » qui supprime l'illusion de la toile vide grâce à laquelle la peinture figurative pouvait prendre la nature comme toile

(et comme exemple). Usons d'une métaphore : la peinture figurative cachait que c'est l'homme qui dort sous la surface peinte, couvert par cette surface. (Il dort même sous la toile vide.) Tandis que la métapeinture, en « reproduisant » les mécanismes de reproduction, dévoile, derrière tous ses produits, la souffrance de l'homme en train de « reproduire ». Ces transformations d'un médium en un autre, qui permettent à une photo de servir de toile, font que le corps, pour parler approximativement, devient objet de mystification (un métacorps ?) ; ou encore en langage mathématique, un symbole, c'est-à-dire une variable, dont le champ de valeurs englobe virtuellement tous les corps et tous les mouvements expressifs de l'évolution humaine.

Les signes graphiques sur la toile ne sont en effet que des images de l'expression, qu'on interprète donc uniquement comme des signes d'une expressivité définie : par exemple, des tachismes exécutés avec minutie et lenteur peuvent être interprétés comme une expression de spontanéité et de rapidité, les signes corporels, au contraire, comme nous l'indique déjà l'allusion étymologique contenue dans le mot « émotion », sont les mouvements expressifs eux-mêmes : un geste rapide de la main par exemple ne peut, en aucun cas, être interprété comme une expression de lenteur. On passe donc de l'image représentée à l'action représentative elle-même.

Si Rainer a pu convertir les principes de sa peinture et de son graphisme en mouvements expressifs du corps, si la peinture a pour ainsi dire été noyée dans le langage corporel, ce n'est que parce que le langage corporel est le fondement de la création plastique et que l'art graphique a son origine dans le geste. Cette interprétation peut s'appuyer sur l'hypothèse que la conception rainerienne de la peinture : « la peinture est une forme visuelle d'une conscience intellectuelle » (1952), ne peut être formulée que dans un contexte identique à celui où s'édifie l'interprétation que je viens de définir mais également sur le fait que Rainer ne travaille presque jamais directement avec son corps devant un public, comme les autres artistes de l'art corporel.

Dans sa recherche plastique sur l'origine de l'art plastique et dans son effort pour continuer à développer les langages de l'expression, Rainer rencontre, par l'intermédiaire du langage corporel, le langage animal comme une étape et une condition préalable au langage humain. De même que, derrière la peinture, se démasquait le geste, de même, derrière l'histoire de la culture de l'homme, surgit celle de sa nature. Sur ces bases, Rainer développe, à partir de la grammaire finie du corps, le vocabulaire infini de la communication corporelle.

Les primitifs se peignent le corps et les animaux utilisent des exagérations mimiques pour parvenir à souligner et à différencier leurs mouvements d'expression ainsi que leur manière de se comporter. Ainsi dans les surcharges graphiques de ses actions de photoreprésentation — accentuations et différenciations — Rainer utilise des techniques de ritualisation analogues, qui incluent, outre sa façon de

souligner un mouvement par des couleurs et des traits, de prendre des mouvements en modifiant leur orientation et en les transposant aussi bien dans le langage animal que dans le langage de la plastique corporelle qui lui est propre. Ces techniques révèlent la fonction symbolique de l'expressivité, à laquelle il faut ramener aussi le grand nombre de mouvements intentionnels, c'est-à-dire des séquences de mouvements non menés à leur achèvement, et le grand nombre de mouvements sans objet qui font partie du répertoire de Rainer. N'y aurait-il pas par hasard, dans le déroulement de mouvements dirigés vers un but, un autre développement de la gestualité rainerienne ?

En établissant une connexion entre le langage de l'image et le langage du corps, Rainer a atteint le but qu'il s'était fixé en 1952, en proclamant qu'il voulait « par l'exemple de la peinture, quitter ce monde et sa culture, et dévoiler la peinture par elle-même ». Ainsi ouvre-t-il un discours qui vise à élargir les possibilités plastiques et créatrices de l'homme. N'est-il pas alors présomptueux de crier au scandale, quand on introduit en fraude, dans les expositions tachistes, des œuvres peintes par des singes ?

Traduit de l'allemand par H. FEHDI.

Peter WEIBLE, Vienne 1975.