

art 21

numéro 24 /// automne 2009

M 06801 - 24 - F: 5,90 € - RD



Simon Starling au MAC/VAL et au Parc Saint-Léger /// Biennale de Venise
/// Alain Bublex visite *Le Grand Pari(s)* /// Thomas Bayrle au MAMCO ///
Société Réaliste, EU green card lottery: spécimens aléatoires ///



SOMMAIRE

art21 numéro 24

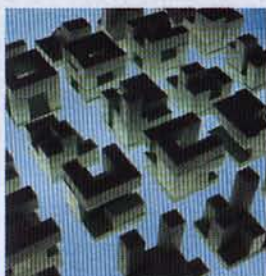
automne 2009



Simon Starling, *La Source (demi teinte)*, 2009. Détail.



Thomas Bayrle, *VW Käfer*, 1969. Détail.



Équipe LIN, *Prototypes pour zones Inondables*.



•11•en magazine•

- 11/19•monographie / Simon Starling•
 - 20/27•visite guidée du *Grand Pari(s)* par Alain Bublex•
 - 28/35•portfolio / Société Réaliste•
 - 36/43•monographie / Thomas Bayrle•
-

•44•cahier critique•

- 44/49•Biennale de Venise•
 - 50/55•*The Death of The Audience* à la Sécession•
 - 56/61•*Subversive Practices* au Württembergischer Kunstverein•
 - 62/65•Biennale de Prague•
 - 66/67•*Wake up, Please* au Quartier•
 - 68•*De l'interprétation* à la Zoo galerie•
-

•70•rubriques•

- 70/75•Performances•
 - 76/77•Dispositifs•
-
- 69• Offre d'abonnement et aux abonnés
-

en couverture :

Simon Starling, *Tabernas Desert Run*, 2004. Détail. Bicyclette alimentée par pile à combustion, vitrine, aquarelle sur papier. 170 x 224 x 62 cm. Vue de l'installation à The Modern Institute, 2004. Collection Gallery of Modern Art, Glasgow. © Photo : Ruth Clark.

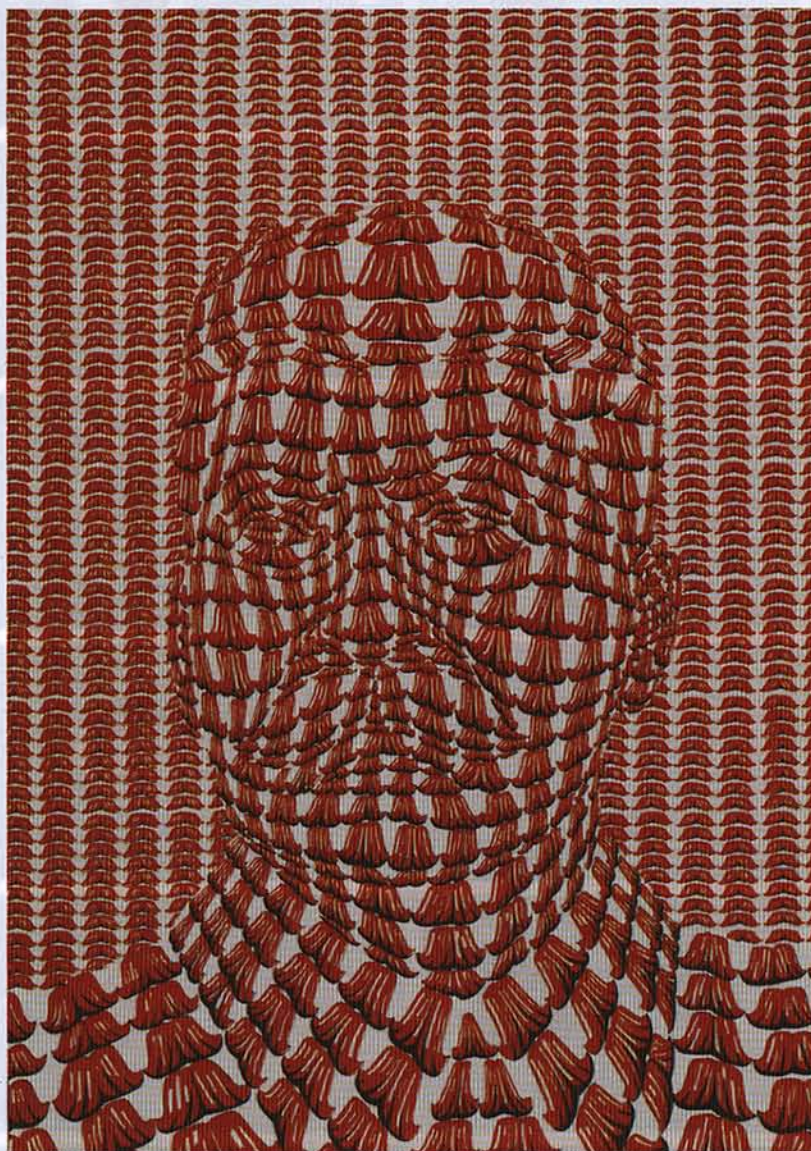
Par Anne Faucheret

THOMAS BAYRLE LESS IS A BORE

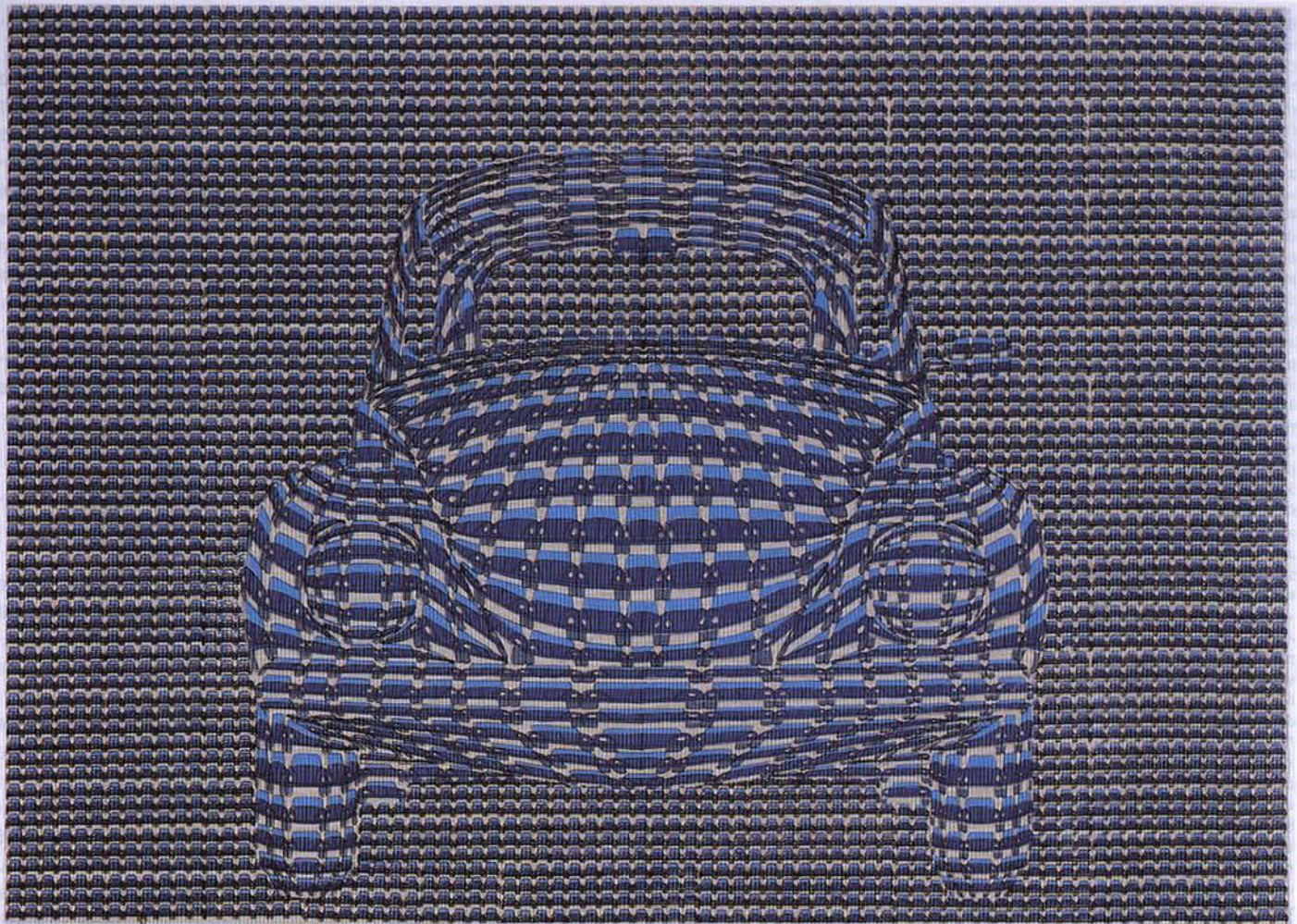
Thomas Bayrle est enfin dans l'air du temps. Après des décennies de réduction au label «Pop Art allemand», ses displays visuels ironiques, répétitifs, et grotesques à la croisée de l'écologie urbaine, de la révolution digitale et sexuelle peuvent enfin démentir l'incompatibilité de la critique et de l'affirmation. Le Mamco, après bien d'autres institutions, vient de lui consacrer une grande rétrospective.

«Alors qu'Andy Warhol était le Velvet Underground, Thomas Bayrle était déjà Kraftwerk».

Thomas Bayrle fait monde. À l'Arsenal, son installation monumentale démontre que le titre de la Biennale 53 lui sied au mieux. La large travée s'ouvre sur une sculpture à la fois abstraite et figurative : un ruban de bois succinctement maquillé en route blanche, enroulé sur lui-même comme un ressort. À l'arrière, une tapisserie déroule en grille des dizaines de Chrysler bicolores, toile de fond d'un portrait automobile de même facture, plus large. Motifs et traitement ne sont en rien séduisants, et pourtant, une



Thomas Bayrle, *Statin (note Verstärkt)*, 1970. Sérigraphie sur carton. 84,9 x 60,9 cm.
Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin.



Thomas Bayrle, *VW Käfer (blaue Version)*, 1969. Sérigraphie sur carton. 60 x 85 cm. Courtesy Thomas Bayrle.

tension retient le regard, paradoxalement provoquée par l'incroyable fluidité entre critique et culture de la consommation, art et design, agit-prop et publicité, caractéristiques du travail de Thomas Bayrle.

The ostentatious display of surface¹

« Chez moi, il n'y a rien de spécial, [...] tout est plat ». À première vue, le travail de Thomas Bayrle semble *hard edge* et cristallin, voire plat. *Butter* (Beurre) est un long panneau plaqué comme une enseigne au-dessus d'une porte et découpé à la taille du mot, formé par des centaines de chaussures jaunes et bleues. *Liebe*, aux mêmes dimensions, lui fait face. Les produits nouveaux de l'après-guerre envahissent les travaux de Bayrle comme le marché de l'époque : lait condensé, sauce maggi, habits, viande sont étalés de manière presque obscène. Dans *Herta Schwein*² (1972), l'accumulation des H de la marque forme un gros cochon bleu.

L'artiste fait réaliser des imperméables en plastique³ aux motifs d'objets de consommation en *all over* qu'il distribue chez Kaufhof. Le traitement de surface chez Bayrle reflète l'épanchement de la production de masse « comme une couche de porridge »⁴. Une couche unifiante, une matière lisse où tout glisse ou un détergent qui dégrasse, tout est bon à effacer les souillures, dont celles du passé. La machine peinte⁵ *Ajax* (1966) met en scène des figurines féminines qui, alternativement, trempent leur balai dans leur seau et soulèvent leur jupe. Laver le passé, pour s'adonner

“ Le traitement de surface chez Bayrle reflète l'épanchement de la production de masse « comme une couche de porridge »

1. Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament*, 1927.
2. Cochon Herta.
3. Par les designers Lukowski et Ohanian.
4. Thomas Bayrle. Les citations suivantes sans notification d'auteur sont également extraites d'entretiens avec Thomas Bayrle.
5. Thomas Bayrle réalise ces machines peintes parfois nommées « portraits cinétiques » à partir du milieu des années 1960. Elles sont constituées de petites figures de bois activées par un mécanisme simple qui les fait se mouvoir en deux positions, formant alternativement deux figures d'ensemble, qui représentent souvent des images « opposées » ou s'inscrivent dans une narration simple à deux temps.

6. Bayrle extrait alors ses images de magazines comme *China im Bild*, faisant à la fois l'éloge du régime communiste chinois mais osant parfois l'ironie subversive, à la différence des médias sans humour de la RFA.

7. *Les Forces Révolutionnaires récoltent le colza*.

8. On est loin du spectacle de la propagande nationaliste comme le faisaient Mole et Thomas Living dans leurs compositions photographiques (voir l'exposition *Spy Numbers* au Palais de Tokyo).

9. Le positionnement politique de Bayrle, que celui-ci se plait à brouiller ou minimiser, tend néanmoins à la fin des années 1960 vers une fascination pour le marxisme-léninisme à la chinoise. En 1968, il interrompt son activité artistique pour se consacrer à la politique et tente sans succès d'intégrer un groupe.

10. Christine Mehring, « Mass Appeals », in *Artforum International*, April 2007, pp.228-237.

11. On notera que le titre de l'exposition monographique de Thomas Bayrle au MACBA, *I've a feeling we're not in Kansas anymore*, était tiré du magicien d'Oz.

12. Thomas Bayrle, in Marius Babias, « Die Maschine hat mich total high gemacht. Ein Gespräch mit Thomas Bayrle », *Kunstforum*, vol. 148, 1999, pp. 234-247.

13. Siegfried Kracauer, *op. cit.*

14. Bayrle entre chez Gutmann, au Sud de Stuttgart, dans l'idée de devenir ingénieur textile ou programmeur de motifs. Son intérêt pour les trames est donc antérieur à ses études à l'école de design textile d'Offenbach.

15. Trame, définition de techno-science.net : en textile, la trame est constituée par les fils fixes d'un métier à tisser qui sont tendus devant le tisserand ; en imprimerie, une trame correspond au nombre de points que l'on a sur une surface donnée ; en informatique, une trame est un paquet d'information véhiculé au travers d'un support physique ; en vidéo, une image est composée de deux trames.

« Thomas Bayrle fait de la ville un espace délirant entre représentation et réalité, où les planifications à grande échelle sous-tendues par les nécessités économiques et logistiques exaltent et aliènent à la fois

sans gêne au plaisir de la consommation. Sous la surface surgit la masse : les « super-formes » de Bayrle sont souvent constituées de l'accumulation d'unités toutes semblables, comme dans *VW Rot* (coccinelles de Volkswagen formant la même, en grand) ou bien d'éléments figurant des objets de consommation parallèles, comme des chaussures formant un canard. En cela, le travail de Bayrle s'ancre dans l'Allemagne du miracle économique des années 1960 et l'irrationalité de sa consommation exponentielle. Paradoxalement, scepticisme et malaise se développent face à l'éthique consumériste et les multiples transgressions qu'elle traîne, et face au passé nazi. Les machines peintes, mécaniquement et ironiquement grinçantes, en sont les symboles cyniques. Par un retournement intéressant, le trivial, le domestique, l'*average* prennent chez Bayrle une dimension ontologique.

Les produits de masse occidentaux et leur publicité ne sont pas les seuls motifs de Bayrle. Au même moment, d'autres semblent tirés du petit livre rouge⁶ : le *wallpaper Revolutionäre Kräfte ernten Raps?* (1968) débite des travailleurs récoltant tandis que *Papier Tiger* (1969) déploie la forme d'un tigre fait de combattants armés. À l'Est comme à l'Ouest, l'individu est subordonné à la masse, à travers sa fonction consommatrice ou productrice. Un portrait de femme est construit en téléphones dans *Telefonbau-Normalzeit* (1970). Plus que comparer deux systèmes, Bayrle met sur le même plan leur iconographie de masse. Son regard est un equalizer visuel. « Pour moi, l'aspect extérieur des produits de masse à l'Ouest et celui des démonstrations de masse à l'Est étaient optiquement 'identiques' ». *Unterst zuoberst* (1969) est un rideau de bois biface réalisé pour une pièce de théâtre de Bazon Brock. D'un côté, une multitude de petits Mao rouge, jaune, et noir dessinent un grand portrait de Mao. De l'autre, de petites Marilyn aux mêmes couleurs en dessinent une grande. Insistant sur l'équivalence esthétique, Bayrle fuit toute identification idéologique, ou plus exactement, il en assimile plusieurs, avec une autodérision certaine⁸. Ceci explique peut-être la longue absence de

reconnaissance et la préférence de la réception pour des pratiques moins ambiguës⁹.

Thomas Bayrle n'est donc pop qu'en trompe l'œil. Si l'absence de perspective, le choix des objets et leur mode de représentation, et le chromatisme sont des outils du Pop, l'immédiateté de leur syntaxe n'est qu'apparente. Elle nourrit en réalité un travail complexe de codes et de références qui le mène bien au-delà d'une pure critique du capitalisme ou du communisme à l'analyse du pouvoir symbolique des images. Mettant en scène des « clash d'échelles, de tautologies et de métamorphoses¹⁰ », elles fonctionnent comme des cartes 3D à effets hypnotiques de surface, qui sont d'abord le lieu de la reconnaissance par l'artiste de son objet d'étude.

La masse : « Une réalité sans fin, rigide et merveilleuse »¹²

Les démonstrations et mouvements de masse sont pour Bayrle les signes les plus évidents de l'ambivalence des années 1960 parce qu'ils signalent un attachement à la surface mais en même temps l'anonymisation de l'individu et une interdépendance entre celui-ci et la structure qui le domine. Thomas Bayrle découvre l'ornement de masse tel que le définit Siegfried Kracauer : superficiel, il reflète néanmoins la rationalité voulue par le système dominant, détruisant les organismes naturels qu'il considère comme simple moyen ou force de résistance. Ainsi, les jambes des Tiller Girls, les mains dans les usines ou les hommes alignés, - individus ou fragments d'individus - sont de simples points de base. « Les êtres humains sont les fragments d'une forme complexe, les composants de la masse, et non des individus qui croient exister à partir d'eux-mêmes »¹³. La machine-peinte *Portrait de Mao* (1966) actionne des hommes-figurines qui forment soit l'étoile rouge, soit le portrait du chef communiste.

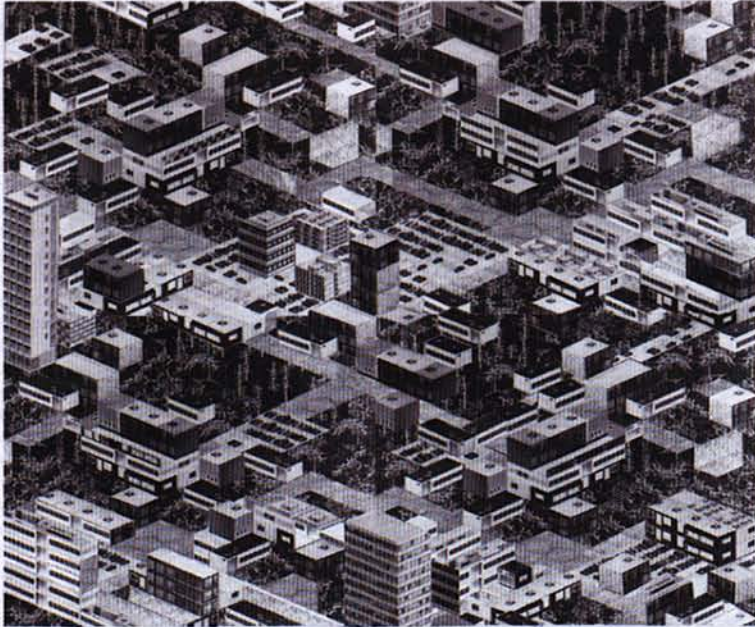
Bayrle cherche d'autres formes-symboles qui cristallisent les rapports masse-individu. C'est dans une usine de tissage où il suit un apprentissage (1956-58)¹⁴ qu'il découvre sa fascination pour la technique, les trames, le tissu fini et leur pouvoir métaphorique. « Le tissu représentait la totalité, un ensemble : une société ou une collectivité. Un fil unique représentait quelque chose comme l'individualité. C'est là que j'ai eu l'idée que le tissu 'social' est fait d'individus entrelacés sans pouvoir de motion. » *Cotton Fabrik* (1971) met en abyme le tissage : la trame semble littéralement tissée par une ouvrière textile au travail, formée de multiples travailleuses « liées ». La taxinomie des entités de consommation, de communication comme des entités géographiques ou sociales se décline sous le modèle majeur de la trame¹⁵ du textile, à l'imprimerie, de l'informatique à la



Thomas Bayrle, *Carlos III, 1977*. Photomontage sur carton. 43,50 x 35,50 cm. Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin. Photo: Harald Pröbger.

Carlos III

Bayrle 1977



Thomas Bayrle, *Stadt/Yamagushi*, 1981-2008. Détail. Tapisserie, impression offset sur papier. Collection de l'artiste. Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin.

16. Amas d'information.
 17. Dont est explicitement inspiré § (1980) modèle figurant un échangeur d'autoroute en forme de dollar.
 18. Capsule (1983).

Éléments biographiques

- Thomas Bayrle est né à Berlin en 1937. Il vit et travaille à Francfort sur le Main.
- 1956-1958 : il suit une formation de tisserand dans l'usine textile Gutmann où il est fasciné par les machines et les trames.
- 1958-1961 : formation à la *Werkkunstschule* (Ecole d'Arts Appliqués) d'Offenbach.
- 1961-1965 : il crée et dirige les éditions Gulliver Presse avec Bernd Jäger, publiant en particulier les ouvrages de poésie concrète de la scène de Francfort.
- 1964 : il participe à la Documenta 3 dans la section Graphisme/Design.
- 1968 : il interrompt toute activité artistique pour se consacrer à l'action politique. Tente en vain d'entrer dans un groupe marxo-léniniste.
- 1968-1970 : il crée et dirige sa propre agence de design et de publicité Bayrle & Kellermann (*The Makers of Display*) à Francfort.
- 1972 : *Formation Sérielle*, première exposition personnelle en France, La Pochade, Paris.
- Depuis 1975 : il enseigne à la *Städelschule* de Francfort.
- Redécouvert à la fin des années 1990, Thomas Bayrle fait depuis l'objet de nombreuses expositions personnelles, intensifiées depuis les années 2000.
- 2009 : exposition monographique *I've a feeling we're not in Kansas anymore* au MACBA, Barcelone, Espagne. Participation à la 53e Biennale de Venise, Pavillon de l'Arsenal.

Éléments bibliographiques

- Christine Mehring, « Mass Appeals », in *Artforum International*, April 2007, pp.228-237.
- Thomas Bayrle, in Marius Babias, « Die Maschine hat mich total high gemacht. Ein Gespräch mit Thomas Bayrle », *Kunstforum*, vol.148, 1999, pp.234-247.
- Chus Martínez, « The means of the method », in *Thomas Bayrle : I've a feeling we're not in Kansas anymore*, catalogue d'exposition, MACBA, Barcelone, 2009.

vidéo. Le réseau des bandes cartonnées d'*Informationsklumpen*¹⁶, annotées de termes tels que « prise en charge sociale » ou « tissu éducatif » modélise les mesures étatiques d'organisation des masses, tandis que celui d'*Objekt Rossler* (1999), version monumentale et dressée du précédent, explore les rapports entre micro et macrostructure. Les rapports de force entre les éléments plastiques et textuels semblent tendus, comme la grille et les plages chromatiques dans *Boogie Woogie*¹⁷ de Mondrian. Le modèle social hautement technocratique évoqué n'est néanmoins pas une zone d'abdication de soi. À rebours des travailleurs types (secrétaire, photographe, salarié...) des personnalités émergent : il s'agit de figures historiques (Staline), d'artistes (Mozart, Armstrong) ou de rebelles (Carlos), dont l'affirmation identitaire procède d'une opposition à la logique dominante. Le terroriste Carlos, dont l'anonymat fait paradoxalement l'identité, est figuré dans un portrait en photocolage à partir de modules architectoniques urbains basiques, répétés et combinés.

Le croisement ne suffit plus à Bayrle : il lui faut, par coupe, entrer dans la matière, dans le réel. « Je voulais émanciper le point de grisé, en lui donnant toujours plus de fonctions. [...] Dans les petites dimensions, je voulais fractionner la trame en une sub-trame jusqu'au cellulaire ». *Stadt*, 1977 est l'accumulation de quelques éléments photographiques (train, auto, trottoir, maison-type et gratte-ciel) re-photographiés, coupés puis agencés en cellules, puis blocs, puis quartiers, et enfin cité. Très différents de ses *mappings* de corps ou d'objets, où la variation entre chaque module est déterminée par la super-forme finale, les montages urbains, aux modules strictement identiques mais découpés différemment, résultent autant des coupes que de l'accumulation. Cette technique relève à la fois du travail à la chaîne, de la planification d'architecte, et d'un procès sémantique. Chaque élément est placé de manière très contrôlée selon les fonctions qu'il aura à remplir dans l'ensemble (occupation, articulation, « Gestalt ») : l'objet architectonique perd son aura en devenant un simple point nodal. Thomas Bayrle fait de la ville un espace délirant entre représentation et réalité, où les planifications à grande échelle sous-tendues par les nécessités économiques et logistiques exaltent et aliènent à la fois. *Capsel*¹⁸ interroge la relation entre habitat et ville, entre espace privé et espace public. Un couple est surpris dans son intimité claustrophobique évoquant les *wohncontainers* japonais¹⁹. Au contraire, l'espace de la tapisserie *Rapport (Stadt-Tapete)*²⁰ est construit sur un jeu rythmique de répétition et d'infimes variations de modules de base. « Il est toujours nécessaire de réduire à néant l'univers des choses, ou de

le réduire à un grain de sable ou à des nuages moléculaires, afin de le reconstruire en imagerie²¹. » Sous l'influence de la technique du tissage, de la mise en page et impression de mots, mais aussi de la musique sérielle et de la poésie concrète²², cette reconstruction s'effectue entre autres par la répétition. *Layout* est une série de prints noir et blanc déclinant à partir d'une grille identique différents avatars graphiques d'architectures urbaines et skyline, issus d'un travail de superposition, combinaison et décalage de caches et de couches, comme dans une composition de Steve Reich, où des figures rythmiques sont créées et développées à partir de *samples* simples répétés et combinés. Ce travail est emblématique du rôle fondamental que joue la répétition chez Bayrle. Au-delà d'un mode de figuration de l'accumulation du même dans la masse, elle est d'abord ce qui donne à l'œuvre un rythme²³. Elle est aussi un outil forçant l'erreur et ainsi l'événement.

Avant de pouvoir tester informatiquement ses solutions formelles, Bayrle dessinait ses images à la main, de façon répétitive et obsessionnelle²⁴. C'est le paradoxe de la répétition infinie, entraînant un geste toujours plus mécanique et rodé, d'où surgit néanmoins tôt ou tard la différence (voire l'erreur), et de là l'individuel, comme dans *Banknotes*.

Fluidité comme mode opératoire

À travers l'ornement de masse, la configuration urbaine et l'image pornographique à partir des années 1970, la mécanique binaire entre individu et société est la trame de la tension à l'œuvre dans les images de Bayrle. « *Boire de la bière, manger une glace, se laver les dents, frotter à l'Ajax étaient confrontés à Mao, Hitler, et Ludwig Erhard* ». Le Christ en croix émanant d'un collage autoroutier ou Staline fait en moustaches rouges ne signalent pas chez Bayrle un humour relati-

- 19. Hôtels bon marché des années 1980 semblables aux Formule1.
- 20. *Rapport (Ville-Tapisserie)*.
- 21. Chus Martinez, « The means of the method », in *Thomas Bayrle: I've a feeling we're not in Kansas anymore*, catalogue d'exposition, MACBA, Barcelone, 2009.
- 22. En 1960, Thomas Bayrle crée avec Bernhard Jäger les Gulliver Presse qui produiront des livres d'artistes, lithographies et posters en collaboration notamment avec la scène de poésie concrète de Francfort-sur-le-Main (Ernst Jandl, Franz Mon et Bazon Brock).
- 23. De son expérience dans l'usine textile, il rappelle : « *Le rythme était la chose la plus importante. Il s'agissait de pure survie* ».
- 24. Jusqu'aux années 1980, les programmes informatiques ne permettaient pas de réaliser les tramages et modélisations souhaités par Bayrle, qui réalisait manuellement ses images.



Thomas Bayrle, *Fuck Canon*, 1990-92. Photocollage sur bois. 134 x 147 cm. Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin.

25. « das Erschrecken am Es », Bazon Brock, 1961.
 26. Mao, *On the correct Handling of Contradictions among the People*, 1957.
 27. Auquel il dédie *Objekt Philip Johnson*, 1999, portrait en relief en bois de l'architecte dont la trame figure celle de la quadrichromie.
 28. Bayrle est dans les années 1960 fasciné par *Les Temps Modernes*.
 29. Thomas Bayrle, in Marius Babias, *op. cit.*
 30. « ...au bout d'un certain temps, ma perception sensorielle et ma mémoire commençaient à relier l'enfer de l'usine avec le chant des moines... », in « Die Maschine... », *ibid.*
 31. *Ébauche de ville et Feu dans les blés*.
 32. Le Museum Ludwig, Cologne a consacré une exposition duo aux artistes en 1999.

viste, mais plutôt une radicale et pertinente irrévérence, une mise à plat de toute hiérarchie. Le résultant « effroi du Ça »²⁵ au moment de la réception est la condition de l'efficacité de l'œuvre. Bayrle cherche à créer un art de contradiction plus qu'un art critique qui fait reconnaître la position contradictoire que l'individu occupe au sein de la société au lieu de le placer comme victime, à travers micro en macro perspectives, analyse rigoureuse et absurde ironie, exploration sérieuse et *slapstick* unique. Ces principes contradictoires n'ont pas à être résolus dans un mouvement dialectique : leur coexistence suffit. Bayrle, à la fois artiste, reprographe, et publicitaire – ayant lui-même entériné une contradiction « insoutenable », a retenu la leçon de Mao²⁶ : c'est l'effort de rapprochement des deux termes d'une contradiction qui les met en question. En rapprochant les deux blocs, Bayrle en souligne les incertitudes et paradoxes internes. En rapprochant produits de consommation et valeurs « universelles » (*Liebe*), il pose la question fondamentale du déplacement de ces dernières, après-guerre. En s'inspirant conjointement de Robert Venturi et Philip Johnson²⁷, il inter-

créer des exceptions au sein de ce système afin de rendre possibles d'autres systèmes de représentation ? Loin de donner les recettes d'un possible changement, Bayrle choisit une solution de fluidité, à travers l'humour, le rythme, la répétition, et le *dropping* incessants.

De l'érotisme technologique

Les images urbaines de Bayrle, avec leurs répétitions infinies de paysages identiques et leurs tons dominants noirs et blancs reprennent le vieux motif de la ville machine. On y entend presque le bruit monotone de la circulation et le tumulte des usines²⁸. Si le cinéma dystopique en a fait un espace à la standardisation et au contrôle aliénants, Bayrle sans ignorer l'anonymisation, est loin de ce constat : la ville comme la machine oppressement et séduisent à la fois. « La machine m'a rendu complètement *high* »²⁹. Dès son apprentissage, Bayrle est fasciné par la dimension dangereuse et psychotrope de la machine, à travers son rythme, sa musique³⁰. De la machine surgit toujours un érotisme agressif, sans doute parce que c'est elle qui produit les objets de la gourmandise pop. Dans *Super Colgate* (1965), ce n'est pas la blancheur hygiénique des laveurs de dents qui domine mais les lèvres rouges et charnues qui encadrent la saynète.

Les images de Bayrle, même dessinées à la main, ont l'air de venir des impulsions d'une machine, en particulier celles qui figurent des couples ou groupes copulant. *M-Formation* (1971-2008) est un *wallpaper* exhibant un énorme M bicolore et pixellisé, constitué d'une paire de jambes roses s'ouvrant sur un pubis découvert, formées par une myriade de jambes roses. Bayrle explore depuis 1968 la zone entre sexualité publique/pornographique et sexualité privée/intime. Ses images sont souvent construites selon le point de vue du voyeur jouant sur la connivence supposée du modèle et brouillant ainsi la place du spectateur et de l'auteur, comme la nature de l'artefact donné à voir. *Fuck Canon* montre un couple où la femme, enjambant l'homme allongé en dessous d'elle, se retourne vers le spectateur. La lisibilité de la scène est opacifiée par le remplissage des corps avec de multiples images noir et blanc d'appareils photographiques, déformées selon les lignes graphiques. À travers le travail sur le voyeurisme, le modèle et le champ lexical et imagier du photographe, Bayrle interroge son propre regard d'artiste. Il interroge aussi la déréalisation du corps organique à travers sa présentation technologique et l'émergence de nouveaux désirs. *Vorzeichnung zu Stadt* (1984) est la modélisation 3D d'une femme aux courbes trop parfaites pour être vraies, *Feuer im Weizen*



Thomas Bayrle, *Mao*, 1966. Bois, peinture, mécanisme. 145 x 148 cm. Collection de l'artiste. Dépôt Museum für Moderne Kunst, Frankfurt. © Mamco, Genève. Photo: Ilmari Kalkkinen.

roge les rapports entre individu et objet architectural, et confronte solutions rationnelles modernistes et nécessaire adaptabilité. L'existence de contradictions pose la question du choix et permet, en définitive, l'exercice d'une pensée libre. À la manière d'Agamben, Thomas Bayrle réfléchit aux problèmes de représentation politique et d'*agency*. À partir de 1969, et de manière claire dans la série *VW*, les distorsions dans ses *mappings* posent la question suivante : la super-forme représente-t-elle ses unités ou bien les absorbe-t-elle et les instrumentalise-t-elle à ses propres fins ? S'agit-il d'une métaphore double, d'un système à la fois totalitaire et représentatif ? Comment

(1970)³¹ exhibe un buste de femme faisant une fellation à un énorme pénis détaché de tout corps. La singularité de l'organique ne joue plus contre mais avec la répétition machinique, dans une vision organico-technologique où chaque niveau d'organisation a la même importance. C'est l'ère de la fusion homme/machine, travail manuel/travail informatique que Thomas Bayrle pressent. Les personnages des machines peintes ne sont plus les heureux spectateurs du miracle économique mais déjà des êtres hybrides aux actions mécanisées. De même le couple de *Capsel* semble les Adam et Ève d'un scénario absurde et visionnaire, comme les sculptures de Bodys Isek Kingelez³², le romantisme en moins.

Distances

Thomas Bayrle se déplace avec souplesse entre différents formats – livres, collages, peintures, dessins, *wallpapers*, animations, sculptures, vidéos. « On doit pousser [les] moyens [de l'art] et sa consistance suffisamment loin pour qu'il forme un équivalent de la

réalité dans laquelle nous vivons ». Il ne s'agit pas de définir par là l'art comme succédané de réel ; sa fonction est pour Bayrle la compréhension du rapport à la réalité (rapport hérité aux images, rapport au pouvoir politique et social) et du pouvoir de l'homme sur elle, qui est sa réorganisation symbolique. À travers une méthode spécifique d'interprétation de l'image, de la fonction, de la répétition et de l'excès, et une distance minimale mais constante avec les choses, son travail constitue un acte à la fois critique et actif. Il dément l'incompatibilité de la critique et de l'affirmation. Observation, analyse et spéculation convergent. À Daniel Birnbaum qui l'interroge sur les traditions artistiques dont il est redevable, Bayrle répond : « *En font partie Escher, mais aussi Arcimboldo, Bruegel, James Ensor, samples, nappes, tapisseries, Vasarely, Lichtenstein, jusqu'à Peter Roehr. Il s'agit de constituer un réseau personnel, dans lequel le courant s'écoule.* »

Anne Faucheret

Thomas Bayrle, *Their Combination is Spectacular*

au Mamco

10, rue des Vieux Grenadiers, Genève.

Du 24 juin au 27 septembre 2009.

www.mamco.ch

Participation à :

Construire des Mondes

Pavillon de l'Arsenal

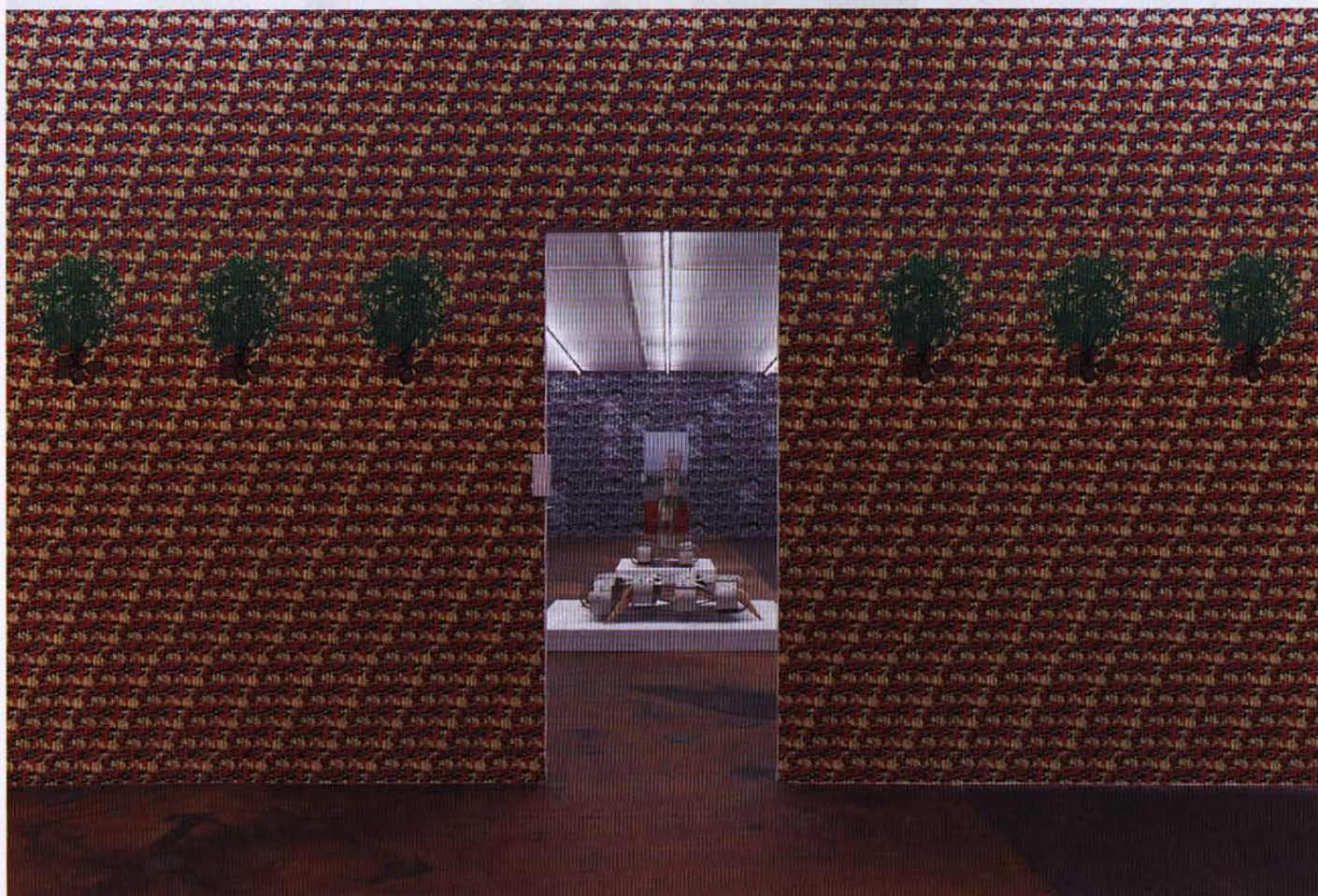
Biennale de Venise,

53^{ème} Exposition Internationale d'Art

Du 7 juin au 22 novembre 2009.

Directeur : Daniel Birnbaum.

www.labiennale.org



Vue de l'exposition Thomas Bayrle, *Their Combination is Spectacular*, 24 juin - 27 septembre 2009. Au premier plan: *Kartoffelzähler, ganze Pflanze*, 1968-2001. Tapisserie, sérigraphie sur papier. Au deuxième plan: *Objet Rössler*, 1999. Carton, voitures en plastique, bois, texte. 180x130x75 cm. Coll. Museum Ludwig, Köln © Mamco, Genève. Photo: Ilmari Kalkkinen.