



RENCONTRE AVEC UTA BARTH

CHAMP LIBRE

Glenn D. Lowry, le directeur du MoMA de New York, présente le travail de Uta Barth, dont les photographies s'affranchissent de la pure représentation pour s'inscrire dans une durée quasi cinématographique.

Glenn D. Lowry Avez-vous toujours voulu être une artiste ?

Uta Barth Mon intérêt pour l'art remonte aussi loin que mes premiers souvenirs. Ce qui faisait le désespoir de mon père, un scientifique, qui n'attribuait aucune valeur à ce type d'occupation. L'art n'a donc pas été un élément très présent dans mon éducation, mais le fait d'avoir grandi en Europe m'a certainement rendue sensible à une notion d'histoire encore peu familière ici, aux États-Unis. Si je pense aux autres désirs que j'ai pu avoir jadis, je me souviens seulement que vers sept ou huit ans je voulais devenir décoratrice de théâtre. Rétrospectivement, cela me semble d'ailleurs curieusement pertinent. J'ai étudié l'art à l'école, au collège puis ici, à l'université de Los Angeles, avec juste un bref détour vers la neurophysiologie.

GL Vous dites qu'un certain type de confusion ou de questionnement est le point de départ d'une grande partie de votre travail. Qu'entendez-vous exactement par là ?

UB Je travaille presque exclusivement la photographie depuis longtemps, mais d'une façon très différente des utilisations courantes. La plupart des photos sont là pour « désigner » quelque chose, quelque'un, un événement, pour montrer d'une manière ou d'une autre que cela a un sens. Regarder quelque chose, quelqu'un, un événement pour le présenter de façon significative ne m'intéresse pas. Je m'intéresse à la vision, à la perception visuelle et j'essaye d'attirer l'attention du spectateur sur cette problématique. Souvent, mon travail ne donne pas les réponses que l'on attend d'une photographie, à des questions comme « qu'est-ce qu'elle représente, où l'image a-t-elle été prise, que regardons-nous vraiment, quel est le sujet central ? ».

Ci-dessus, « Sans titre [98.2] », 1998, photographies couleur, chaque panneau 114,3 x 145 cm (Bonakdar Jancou Gallery, New York).

etc. L'information est souvent si minimale et fortuite que l'on doit trouver d'autres raisons pour s'intéresser à l'œuvre.

GL Vous travaillez sur les séries *Ground* et *Field*, depuis le milieu des années 1990. En quoi ces groupes d'images se distinguent-ils les uns des autres et qu'est qui a inspiré ou motivé cette recherche ?

UB Lorsque j'ai commencé à travailler sur la série *Ground*, je m'intéressais aux conventions utilisées dans divers types de photos de portrait pour cadrer le sujet, en particulier au choix du fond utilisé pour créer un contexte, aux techniques de composition et de mise en scène du sujet. L'information contenue dans ces images, souvent, n'est pas remarquée et semble anecdotique par rapport à ce que l'objectif a voulu montrer. Ainsi toutes les images de ce corpus consistent exclusivement en informations sur le fond, ou sur l'environnement, sur ce qui encadre et crée le contenant du sujet.

La série *Field* a pour point de départ la réalisation de films. Ces images floues de paysages urbains imitent un cadrage plus cinématographique dans lequel l'information dépasse librement les limites du cadre. À travers ce vocabulaire cinématique, l'appareil photo et le sujet (ou ce que l'on en imagine) sont dynamiques, en mouvement, et impliquent une narration dans un premier plan non occupé. L'attention du spectateur est orientée vers l'information qui se trouve dans le champ périphérique de sa vision, aux limites de l'attention.

GL Nombre de vos photos rappellent à la fois des peintures abstraites et des œuvres d'art minimal. Est-ce une allusion volontaire ?

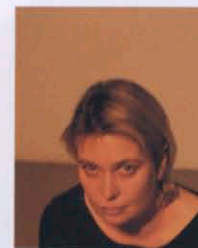
UB Je n'ai pas l'intention de réaliser des œuvres photographiques qui imiteraient des peintures ou aspireraient à y ressembler. Je n'en

Ci-dessous, «Ground (78)», 1997, photographie couleur sur panneau, édition de huit, 104 x 99 cm (Bonakdar Jancou Gallery, New York).



vois vraiment pas l'intérêt. Je pense plutôt qu'il y a là une intersection entre mon travail et les préoccupations du minimalisme, à la fois formelles et conceptuelles. Je ne suis pas certaine de l'avoir consciemment envisagé dans la mise au point de mon projet, mais je revendique sa pertinence par rapport à ce que je pense.

GL On a comparé votre travail à celui de Gerhard Richter. À mon sens, s'il est un artiste dont l'œuvre entretient des liens avec la vôtre, c'est plutôt Pierre Bonnard; il explore des problèmes de perception optique similaires et s'intéresse aussi aux marges de l'espace, à ces zones interstitielles complexes que nous négligeons souvent,



Uta Barth, photographiée ci-dessus par Douglas Martin, est née en 1958 à Berlin (Allemagne). Elle vit et travaille à Los Angeles (Californie). Depuis 1985, ses œuvres ont fait l'objet de nombreuses expositions, personnelles et collectives, aux États-Unis; notamment, en 2000, «Uta Barth: nowhere near» (Carlsen Center, Overland Park, Kansas), «Open Ends» au MoMA de New York, et «In-sites» au Whitney Museum of American Art de New York. Elle expose cette année au Contemporary Arts Museum de Houston (Texas). Uta Barth est représentée par la galerie Tanya Bonakdar, 521 West 21 Street, New York, NY 10011 [tél.: 212 414 4144].

jusqu'à ce que nous soyons obligés de reconnaître leur importance. Bonnard vous intéresse-t-il et sinon quels sont les artistes ou critiques dont vous appréciez l'œuvre?

UB La comparaison avec Richter est fréquente, mais je pense qu'elle repose sur des similarités superficielles. Nous utilisons tous les deux le flou, mais pour des raisons et dans des buts très différents. Je dois avouer que je n'ai pas assez regardé Bonnard pour en considérer l'influence. Mes préoccupations, en revanche, sont proches des premières installations de Robert Irwin, des films d'Antonioni dans lesquels la caméra ne semble pas vraiment motivée par l'action qui se déroule dans une scène et souvent s'échappe vers un autre champ visuel. Et je suis fascinée par les films d'Andy Warhol sur la durée, même s'ils sont issus d'un contexte complètement différent.

GL D'où vous est venu cet intérêt pour le cinéma?

UB La relation entre le cinéma et mon travail est très étroite. Je m'intéresse à la durée, à une sorte d'engagement soutenu par rapport au temps, non dicté par le changement. Le film a pour moi un sens, car c'est un médium basé sur le temps. Mais il y a peu d'exemples qui correspondent à ce type de regard détaché et prolongé.

GL Certaines de vos œuvres jouent avec des lieux précis, telle votre propre maison. Ceux-ci doivent-ils être perçus en termes personnels?

UB Pas du tout. Mes deux projets les plus récents ont été photographiés chez moi, non par attachement personnel ou autobiographique mais parce que c'est la «chose» visuellement la plus immédiate et la plus familière que je connaisse. C'était le choix conscient de «ne pas choisir» de lieu, de ne pas sortir pour photographier «quelque chose», mais d'enregistrer tout ce qui m'entoure et qui est devenu presque invisible du fait de sa familiarité absolue. Je ne m'investis pas dans une vue de ma fenêtre qui serait intéressante, belle, ou chargée de signification. Je montre ce qui est «ici», simplement.

GL Au fil des ans, vos images sont passées d'un aspect essentiellement monochrome à une surabondance de couleurs...

UB La couleur est déterminée par les paramètres conceptuels de chaque série. Les premières images de la série *Ground* traitaient des espaces intérieurs et s'opposaient à l'architecture de l'espace dans lequel elles étaient exposées. Ce corpus consiste donc essentiellement en images blanches, monochromes. La série *Fields* traite des extérieurs et la couleur est déterminée par la scène représentée. Les œuvres de 1998-99 sont toutes axées sur l'idée de retrouver ou de porter attention à ce qui se passe dans un champ de vision périphérique. Je n'ai jamais prédéterminé ou cherché un lieu pour ce travail, mais j'avais toujours mon appareil avec moi pour enregistrer tout événement visuel accidentel qui pouvait capter mon attention. Je ne pense pas à la couleur comme le ferait un peintre. Je suis certaine que parmi les centaines de négatifs que je prends, je finis par faire des choix de couleur inconscients. Je n'y ai jamais vraiment réfléchi, mais je pense surtout à la série *Fields* pour laquelle ces choix reposent peut-être sur une certaine qualité atmosphérique de la lumière.

GL Quelles questions ou problèmes explorez-vous en ce moment?

UB Mon projet actuel tente de rendre le phénomène optique qui se produit quand on regarde un objet pendant longtemps. Je m'intéresse à la fatigue visuelle par rapport à la couleur et à l'évolution des contrastes, aux images rémanentes produites et transférées sur l'image suivante, qui font appel à une surexposition optique. Mon intérêt pour le temps et la durée persiste, mais sur un nouveau mode. □

Article réalisé avec l'aide d'Isabelle Armand, correspondante de CdA à New York.