

Wolf Gradendorf, Même voir

Une histoire ...

Tout a commencé par l'abandon de la peinture. L'achèvement de la formation mène normalement à l'application de ce qu'on a appris pour son futur métier. Mais Hartwig Bischof est reparti à zéro pour prendre un nouveau départ et pour découvrir une orientation toute nouvelle – c'est au moins ce que la première impression fait croire : Il a remplacé le pinceau et les couleurs à huile par l'appareil-photo et l'ordinateur. Peu après que ses premières œuvres se faisaient voir dans son atelier, déjà dotées de toutes les qualités formelles, qu'il allait développer au fur et à mesure et dans plusieurs directions. Le fait de faire de copies, de tourner et de faire des réflexions d'une photo pour ensuite enchaîner ses multiples reproductions sans fissure jusqu'à obtenir une structure ornementale - cet accès fait jusqu'à l'heure actuelle, partie intégrante de son œuvre. Ces travaux exemplaires de ses premiers pas – toujours en noirs et blancs sous forme de photocopies montrant la transition facile d'une contradiction historiquement arbitraire de « l'abstrait » d'un côté et du « réaliste » de l'autre par l'insertion de ses structures ornementales ne satisfont pas l'artiste. Sur chacun de ces tableaux on trouve un lieu où Hartwig Bischof a tissé de ses propres mains une photographie de plus ; pour en faire une seconde transition, voire celle entre la manière d'opérer des ordinateurs modernes et la technique artisanale du tissage datant d'un passé lointain, qui se servent chacune des trames comme base de travail.

Toutefois, ces œuvres qui paraissent s'opposer diamétralement à la peinture, montrent tout de même son amour profond pour la peinture quand on regarde de tout près les défis de ces inventions. C'est ainsi que Herbert Muck, historien d'art à l'Académie des Beaux Arts de Vienne qui enseignait pendant les années d'études de Hartwig Bischof, a écrit dans son article pour le catalogue de l'année 1997 : « Dans ce principe se retrouve une véritable apparition géométrique du picturale, sur le tapis conforme au matériau employé et artistiquement exact. Mais ce qui paraît tellement géométral est – vu de tout près – dissipé sans rigidité et de manière picturale. Le tissu densément trépidant est parsemé généreusement de brins d'obscurité, à d'autres lieux de la luminosité qui dilue la rigidité de la structure. » L'image exemplaire « Ein ganzes Dorf » de 1995 montre cette méthode de l'enchaînement de la photographie modulaire pour en faire une image structurée, qui poursuit une stratégie clairement définie, mais ne rentre finalement pas dans un système. Le désordre calculé s'arrange pour former une image sur un niveau qui dépasse, les images discutent entre elles uniquement par les moyens typiques du pictural. La langue – et par la suite ses images sous forme d'écriture plus tard, dans des conversations dans l'atelier et dans ses expositions, commentaires et textes ainsi que dans des considérations de l'art.

Le tournant du siècle a amené un petit changement dans la façon de travailler de Hartwig Bischof, qui avait des répercussions importantes. Il a décidé de renoncer à la limitation sur noir et blanc et d'accueillir désormais toutes les couleurs dans son œuvre. (cf. « Grâces en plein été, emballées » 2002 et « Support de chapeau » 2002). Comme ça, l'effet de l'aliénation qui dissout notre monde multicolore dans des innombrables nuances de gris, a disparu. En revanche, Hartwig Bischof a gagné une nouvelle possibilité de raffiner son principe de noyautage de l'image du monde construite à l'aide de la perspective, comme l'appareil-photo le retient. En même temps, il a commencé à faire des cycles, d'une part pour passer par toutes les variantes, de

l'autre cette technique lui servait d'arriver à une certaine « auto-assurance », comme il l'a dit dans une interview avec Cornelius Hell dans le magazine « Schriftzeichen » de l'année 2002. De la multitude des résultats on pouvait tirer des conclusions à l'égard du développement pictural des productions à venir. C'est ainsi que Bischof interroge dans son cycle « Sept œuvres de la franchise artistique (Sieben Werke der Kunstherzigkeit) » (cf. Grundbild von Kunst, 2003 et Grundsatz und Bodensatz von Kunst, 2003) à l'aide des images de caméléons incorporées, méticuleusement détaillées, leur mobilité, leur capacité de transformation ainsi que le potentiel de tromperie des œuvres d'art. Par sa manière de travailler Bischof décline la perception humaine tout en séparant celle des machines par la voie de la perspective et celle de l'appareil-photo. Il conclut ainsi le tournant anthropologique, tel qu'il a été entamé par le « sfumato » de Leonard da Vinci pour être achevé par des innovations faisant date de Paul Cézanne et Henri Matisse. Normalement les êtres humains voient le monde toujours d'une façon double, par leurs deux yeux, pas à travers une lentille comme il est le cas de la perspective de l'appareil-photo. En plus, les gens sont constamment en mouvement, si minime qu'il soit, même s'il s'agit seulement du mouvement d'œil ; nous voyons le monde toujours par de multiples regards. A cela s'ajoute que tout est vu à l'envers et nous avons besoin d'un élément de plus pour voir l'image – au contraire de l'appareil-photo : tout en regardant, nous sommes en train de penser. C'est ainsi que beaucoup de prises de vue à l'envers sont condensées dans un seul regard qui est immédiatement complété, élargi ou remplacé par le suivant. C'est Bischof qui suit ce processus de perception par ses images tissées. Toutes ces étapes mentionnées dans ce processus se retrouvent comme éléments des œuvres de Bischof. Il va sans dire que la différence naturelle entre le regard et l'image reste intacte. Le regard vagabonde, n'est jamais concentré sur un point, pour collectionner un tapis de vues qui sert de base pour enfin trouver l'image. Cette image rompt la multitude des vues captées, met en relief une ou la combinaison de deux, les examine pour les « réaliser » selon l'idée de Cézanne ; et pour en obtenir ensuite la réalité de l'image ; par la seule présence de stimulations visuelles, qui sont encore sans signification et qui flottent librement, se produit monde.

Dans quelle mesure l'héritage de la peinture est important pour l'œuvre de Hartwig Bischof se montre nettement dans sa série « Galerie des ancêtres (Ahnengalerie) ». Dans ces œuvres Bischof construit sa structure ornementale prenant un exemple particulièrement important d'un « précurseur ». Cette structure est seulement interrompue par l'intégration manuelle du portrait de ce même artiste. Une fois de plus on y découvre les nuances subtiles de la surface prête à l'interprétation. La photo modulaire est l'équivalent d'une tautologie, la répétition de la photo modulaire est soumise à la tautologie à son tour et ainsi de suite. Quand ces répétitions tautologiques se réalisent avec cette persistance tellement caractéristique de l'œuvre de Bischof, il ne se produit pas une reproduction uniforme sinon une structure tout à fait nouvelle. Le même est valable pour la prise en compte des solutions picturales des artistes créateurs précédents. C'est ainsi qu'Eric Alliez écrit dans son texte de l'année 2004 après avoir vu dans l'œuvre de Bischof les travaux combinés des « maîtres » tisseurs et l'exemple de Henri Matisse « La desserte rouge » (cf. Was die Malerei anrichtet, 2004) : « Faisant jouer les potentialités machiniques de ce « patron » pour reporter le multiple photo numérique sur un plan autre que celui du cliché, Bischof pourrait n'avoir qu'un seul mérite : celui de projeter Matisse dans un contemporain post-worholien. Ce ne serait pas rien. » Au-delà, cette série montre une double forme de la connaissance avec un peintre : d'une part la connaissance de son œuvre, de l'autre le fait de munir son portrait d'une image crachée. Une fois de plus Bischof s'avère rapprocheur tout particulier, car les deux formes s'unissent dans son œuvre : les portraits crachés sont, eux aussi, des œuvres picturales.

A part la prise en compte d'une possible ouverture sur le monde, l'œuvre de Bischof comprend aussi une unité artistique polyvalente, qu'on pourrait attribuer à la « poésie visuelle ». Celui-ci est d'une part certainement lié à la réflexion nécessaire des œuvres produits, de l'autre comme Bischof souligne dans une conversation à l'occasion d'une exposition à l'Austria Center en 2005 et à relire dans le catalogue « Schreibbilder ». Bischof tire l'attention sur le fait que « ses premières publications étaient des poèmes et il se sentait obligé à la précision linguistique dès sa jeunesse ». Dans plusieurs séries, l'image et la langue non seulement se réfèrent l'une sur l'autre sinon sont intégrées dans l'œuvre d'une telle façon qu'elles sont interdépendantes, complémentaires, combattantes. Ainsi la structure ornementale est interrompue dans les « séries Y » par un Y grec en relief, qui pose la question du « Pourquoi » face aux images qui montrent de la violence (cf. plop eye y, 2005). Dans la série « Schweigen im Reigen » les textes sont incorporés sous forme de caractères dans la structure ornementale, étant du même tissu ornemental, de sorte que l'écriture aussi bien que l'image modulaire sont presque complètement camouflées. (cf. Rest Aura Tor, 2006). L'écriture se détache seulement par une nuance de couleur des surfaces ornementales sous forme de boîtes lumineuses (cf. Ex Citation, 2010). Bischof attribue la même valeur à l'image qu'au texte, comme il l'a constaté dans la même interview : « Je ne fabrique pas ces ornements pour produire des ornements, mais les ornements se contournent eux-mêmes. Ce sont des structures d'une réalité photographique mais au sens propre de l'usage linguistique tout cela est contre toute raison, parce que la structure va toujours avec une forme plus réduite, plutôt dans le domaine de la géométrie. Chose pareil se trouve dans mon usage de langue que j'oppose au bavardage dépourvu de sens qui nous entoure, par la présence à la fois de l'hermétique et de l'apparence dans le même mot. » L'évidence troublée se manifeste par la langue, l'y grec adopte le rôle du pronom interrogatif « pourquoi », « Ex » indique aussi bien l'extrait employé par Bischof, tout de même que « Citation » souligne le fait de citer. Quand on lit les deux parties comme une, le résultat est « Excitation ». Pareil à la suite des mots de « Rest », encore une fois un indice caractérisant la façon de travailler, « Aura » représente l'interminable discussion sur la perte et le regain de l'aura lors des images reproduites par des moyens techniques, suite à Walter Benjamin. Finalement « Tor » dont la connotation est double : niais et ouverture d'un accès : quand on lit les trois notions ensemble, le résultat est « Restaurator (restaurateur) ». C'est sans aucun doute une autodéfinition ; finalement c'est aussi l'unique œuvre qui contient des autoportraits de Hartwig Bischof. Par ses « boîtes bleues », également des « poétiques visuelles », Bischof conquiert même l'espace. Cette boîte fait d'une part penser à la Caméra obscura, de l'autre elle combine la technique moderne d'intersection de personnages et de l'arrière-plan à la manière du film. (cf. vide !, 2005). Comme toute la superficie intérieure est déjà totalement couverte de structures ornementales, l'objet est repoussé dans la superficie, la perspective est démasquée étant une illusion. L'écriture sur l'arrière-plan « vide ! » oscille entre le mot latin « regarde ! » et le mot français « sans contenu » sans qu'on soit capable d'opter pour l'une ou l'autre interprétation de l'ensemble. Finalement, toute la surface intérieure est couverte de structures ornementales et en même temps on pourrait utiliser toute la boîte comme réservoir de transport.

Le « Divan est-ouest » s'avère exemplaire pour les œuvres de Bischof conquérant l'espace. La moitié du Divan est couverte d'ornements, dont les photos modulaires représentent chaque fois un motif de l'hémisphère est et ouest. Au centre, les deux structures s'enlacent étant artistiquement tissées et forment ainsi une sorte de fermeture éclair. Une partie de l'ornement photoréaliste sur la photo exemplaire de l'exposition au « Centre de Culture chez les Minorites » à Graz (cf. West-Östlicher Diwan, 2010) est pris d'une feuille du manuscrit indo-mogulien

Hanzanama, l'autre du tableau « Saint Georges lutte contre le dragon » de Tintoret, les deux œuvres datent plus ou moins de la même époque. Ce Divan est doté d'une certaine ambiguïté, car d'une part sa qualité de meuble invite le visiteur à se détendre sur un réseau d'ornements partiellement connus mais aussi de cultures étrangères. En même temps, l'aspect relaxant est anéanti étant un objet d'art, mais incite plutôt à la discussion approfondie. Cet aspect s'intensifie encore davantage par le diptyque d'une « poésie visuelle » placé derrière le divan sous forme de « Couchbilder (d'images sofa) ». Chacune des deux parties sont ornées par des mots écrits – une notion clé de chacune des deux cultures en utilisant chaque fois les caractères originaux – dans ce même cas c'est « christos » en caractères grecs représentant la culture occidentale et le « dao » en chinois comme élément oriental. Ces caractères sont eux aussi couverts d'une structure ornementale dont la photographie modulaire est originaire de l'autre domaine.

L'installation « Limitation de l'imitation » est présentée pour la première fois lors d'une exposition au « Musée d'Art Contemporain » à Admont en 2009 (cf. *Limitation de l'imitation*, 2009), munie d'une conception également forte et réalisée sous forme d'une légèreté picturale. Dans la salle d'exposition se trouve une caisse de transport qui contient encore d'autres tableaux. Devant la caisse on a adossé encore une œuvre, le troisième contre le mur, les autres sont déjà accrochés au mur. Il n'est pas clair si la caisse sera faite ou défaire. Chaque tableau montre individuellement une autre structure ornementale qui figure soit comme intrus soit comme élément complémentaire dotée de l'écriture « LIMITATION DE L'IMITATION ». La concordance phonétique des deux mots « limitation » et « l'imitation » décrit le programme de base de toutes ces œuvres de Hartwig Bischof : étant l'ultime affinage de photos individuelles et plutôt discrètes elles représentent le point final de toutes les reproductions encore justifiables. Comme surplus d'interprétation, toutes les photos modulaires montrent des motifs pris de la nature et forment ainsi une interaction de nature et culture.

A partir de l'année 2009 quelques œuvres laissent voir un équilibre de structures ornementales et de photos incorporées ou vice versa. Les ornements sont composés des mêmes photos que les motifs couvrant la surface. Comme ils partagent l'espace au niveau de l'image, il en résulte des images autoréférentielles voire auto-constituantes (cf. « *Art of noise at ease* », 2009). Une autre nouveauté du passé récent dans l'œuvre de Hartwig Bischof sont les « tatouages lumineux » lors desquelles l'artiste a projeté les structures ornementales sur des têtes des mannequins de tailleur, et les toutes dernières œuvres même sur toute la surface des mannequins de tailleur, montrant ainsi un monde de structures obtenu par une reproduction photographique. (cf. « *Réunion des meilleures têtes II* », 2010 et « *Gardiens* », 2011). Sur les « *Weltaneignungserfindungen* » Hartwig Bischof fait passer une série d'images qui se déroule comme un film et dont les images sont soumises à des doubles projections en parallèle connaissant ainsi de légères altérations. (cf. « *Klêsis* », 2010/11). Les arrêts sur l'image créent un mouvement qui est suggéré par ces reproductions. En même temps il reste des transitions suffisamment versatiles ce qui fait que la qualité d'illusion est placée à l'arrière-plan par rapport au dialogue sur le plan du signifiant. Les œuvres de la série « *Relations de parenté (Verwandschaftsbeziehungen)* » (cf. « *Celui qui peut se le payer* » et « *blue palm* », 2011) chacune sous forme de triptyque, montrent des similarités cachées par rapport à la couleur ainsi qu'à la structure.

... à suivre

Bien que Hartwig Bischof conçoive ses œuvres comme sensations visuelles, les fasse naître et les veuille comprises de cette manière, elles offrent beaucoup de motifs pour une théorie qui se voit elle aussi, obligée à ses points de départ visuels, tel que Paul Cézanne se voit obligé au motif de la nature dans son travail artistique. Mais retournons une fois de plus à la peinture, si appréciée par Hartwig Bischof et dont il se voit représentant. En principe, il y a trois domaines qu'il faut mettre en relief : Le premier, c'est la peinture et sa délimitation par rapport à la photographie. Par la suite, la question se pose quelles sont les possibilités d'un art séquentiel et finalement il reste à prendre en considération l'ornement jouissant d'une longue histoire.

A première vue, il semble bizarre quand Hartwig Bischof affirme qu'il se considère toujours comme peintre, même si ses outils sont l'appareil-photo et l'ordinateur au lieu du pinceau et de la palette. Mais ses œuvres montrent clairement que son défi ne se limite pas à la simple représentation photographique de ses motifs. D'autant plus qu'il faut structurer la surface choisie d'une image utilisant des territoires particuliers et des nuances de couleurs y relatifs pour obtenir ainsi un équilibre des forces picturales entre les domaines individuels sous forme d'une composition. Dans ce sens Hartwig Bischof se retrouve dans le cadre classique de la peinture et de ses missions. La fonction de l'appareil-photo sert à établir la base, mais la série sera interrompue par les méthodes de la peinture voire développée encore davantage. C'est à la vision mono focale, rigide et sans mouvement ni réflexion telle qu'il est la qualité de l'appareil-photo étant un dispositif mécanique à laquelle Hartwig Bischof s'abstient. Elle sera remplacée par la vision bifocale de la peinture qui est constamment en mouvement et qui établit une relation traditionnelle entre la stimulation visuelle en même temps ou bien même précédant et le fait de trouver les images par le regard. Ce dernier domaine se laisse également expliquer par des termes de la photographie tenant en compte qu'il faut toujours quelqu'un qui l'opère. Mais comme action anthropologique l'opérateur ne fait pas plus que choisir le détail et parfois la mise en scène des motifs. Cette transgression de la photographie vers la peinture se manifeste dans des aspects différents. Quand Hartwig Bischof transforme des cartes postales de lieux « pittoresques » à des images autoréférentielles ou autogénératrices (cf. Statue, 2014 et Abtei, 2014), il se transporte ainsi une façon de regarder, longuement entraînée à une nouvelle expérience de percevoir, dans ces derniers temps surtout soutenue par la branche de la publicité. A tel point, il faut mentionner la référence de Hartwig Bischof à des exemples concrets de la peinture : quand il transforme par exemple une nature morte de telle manière que chaque élément de l'image originale sera remplacé par des structures ornementales, qui se composent de l'objet respectif. (cf. still alife, 2014). Dans d'autres œuvres exemplaires (Land schafft, meinewegen, 2014 et « plage débordée », 2014) Hartwig Bischof s'occupe uniquement de la composition d'une image tout en remplaçant les différents domaines par des structures ornementales originaires d'autres motifs menant non seulement à des structures au sens propre mais aussi aux déplacements en ligne surprenants. Ou bien le motif sera complété comme s'il y avait des juxtapositions de différentes couches de couleur, plusieurs fois interrompues ou complétées (cf. Schüttung, 2014) pour obtenir l'équilibre compositrice pour laquelle la peinture lutte depuis des millénaires ou pour obtenir un rythme qui fait que toute la surface semble vibrer, s'accordant aux différents rythmes du corps humain.

L'œuvre de Hartwig Bischof dévoile une certaine affinité à la tradition du 20e siècle qui se connaît par le terme collectif « art séquentiel ». Dans ses œuvres se trouvent aussi l'addition, la réflexion et la combinaison. Les règles strictes qui s'y appliquent aussi théoriquement, tentent à dissoudre le statut de l'image, ce qui est au moins valable pour quelques représentants

importants montrant une liaison étroite à la langue. La simultanéité attribuée au domaine de l'image et du visuel doit être remplacée par la diversification d'une série en ligne, telle qu'elle est une des caractéristiques de la langue et de l'écriture. Or Hartwig Bischof procède, lui aussi, suivant une conception déterminée pour composer ses structures ornementales qui le rapproche à « l'art séquentiel ». Mais cette règle n'est pas l'unique principe, sinon par l'intervention continue dans l'ornement – comme par exemple les lieux tissés (cf. grad schad, 2014) une projection répétée sur un objet tridimensionnel (cf. Doppel_Trio,/ trio double 2014 et « Monsieur Vincent », 2014) ou par le découpage semblable au code barres (cf. Bare Trenched Coat, 2011 et « Têtes », 2014). Cette règle est limitée à ce qu'elle est : un instrument pour la composition d'une image. L'objectif de Hartwig Bischof n'est pas le remplacement de l'imaginaire par des objets dépourvus de référence – ce qui d'ailleurs ne pouvait pas se poursuivre dans les œuvres de l'art séquentiel du passé. Bischof s'avère plutôt une fois de plus artiste de transition. D'une part son œuvre est caractérisée par la représentation photographique du motif, car tous les éléments montrent un objet qui est malgré tout visible, reconnaissable et qui peut être nommé par des moyens linguistiques. De l'autre, le spectateur se trouve face à des œuvres d'art autonomes sans aucune référence, pour devenir - par leur seule présence – une partie indépendante du monde. Ceci est également valable pour les objets dans des lieux publics (les fenêtres trompe l'œil, les colonnes Morris, rideau mural, obélisque, tous, 2014). Les œuvres plates montrent le bâtiment au mur duquel elles sont attachées. Ce redoublement est tout de suite anéanti par l'addition de structures ornementales, qui se composent elles aussi, d'éléments de ce même bâtiment. Lors de la fenêtre trompe l'œil, l'ancienne idée de l'image comme fenêtre, qui permet la vue sur le monde, est – en addition – placée où le motif représenté joue le rôle de l'encadrement 'in natura'. L'obélisque à son tour, redouble un caractère possiblement référentiel. D'un côté, il montre le motif placé en dehors de la structure ornementale, de l'autre il reprend l'idée de l'inventeur égyptien du rayon de soleil réalisée par l'incorporation d'une ampoule lumineuse. Malgré tout, sous sa forme artistique, il s'oppose au spectateur comme un arbre au bord de la route s'oppose à la voiture s'approchant.

Les œuvres de Hartwig Bischof montrent un lien apparent avec les ornements et son histoire ambiguë. Certes, à tous temps il y avait l'ornement comme élément dont on ne peut pas se passer, en même temps il était dégradé étant qualifié comme additif inutile au propre artefact, ou bien même considéré comme infraction. Des recherches dans le passé récent – ayant recours à « l'enlacement des ornements avec la volonté artistique » par Alois Riegl ou à « l'ornement comme infrastructure de chaque œuvre d'art, même s'il est représentatif » par Niklas Luhmann – représentent un accès affirmatif. Ainsi l'ornement est le seul à accomplir une vraie satisfaction esthétique sans intérêt parce qu'il surmonte la demande de la mimesis d'arriver à une reproduction exacte de la nature. Dans beaucoup d'examens individuels c'est justement l'ornement qui soit mis en relief comme principe structurel des œuvres d'art, dans le sens de l'aménagement, peu importe s'il s'agit des peintures de Pollaiuolo ou des photographies de l'époque au tournant du 19e au 20e siècle. Tout ce qu'on a décrit en théorie au cours des dernières années, présentant une nouvelle vision sur les œuvres d'art plus anciens a été démontré par Hartwig Bischof avant la lettre et en avance temporelle dans son travail pictural. Son œuvre se présente, sans toutefois être prétentieux, sous forme d'une nouvelle combinaison de plusieurs lignes diversifiées à travers le développement de l'histoire d'art par la pure volonté d'aménager et la nécessité donnée par le caractère de l'image. Car dès le début, l'ornement est le principe structurel de ses travaux, jamais il ne se contentait d'un beau jeu de motifs. Nouveauté aussi, parce que ses ornements – contrairement à tous les autres ornements – arrivent sans abstraction au sens de la simplification à être réalisés dans ses œuvres; d'autant plus que ses

structures ornementales composées d'images photographiées délient ainsi l'opposition historique des notions « réaliste » et « abstrait » de leur universalité. L'accumulation d'images qui se ressemblent s'abstient à la réduction à être simplement l'exploit des nouvelles techniques de reproduction d'images, mais crée des formes nouvelles, voire : des formations. Car cette formation laisse derrière toute redondance monotone en poursuivant ce procès aux yeux du spectateur. Le mode du travail exclut toute autre possibilité. Ainsi la boucle est bouclée – retour à la peinture par des moyens nouveaux comme élément essentiel du travail de Hartwig Bischof. Car dans la peinture il s'agit moins de la forme mais plutôt de la formation.

Traduction : Karin Laske