

Tim Maul

Color Photographs (1974-1979), Early Works

Commissaire Alexandre Quoi – Galerie Florence Loewy

Alexandre Quoi À propos des «fictions visuelles» de Tim Maul

L'exposition *Color Photographs (1974-1979), Early Works*, organisée en 2017 à la galerie Florence Loewy à Paris, révélait pour la première fois une sélection de travaux de jeunesse de l'artiste américain Tim Maul, né en 1951 dans le Connecticut. Ces œuvres inédites, tirées d'un large ensemble de négatifs conservés dans ses archives, éclairent d'un nouveau jour sa production photographique au sein d'une carrière qui s'est partagée, depuis les années 1980, entre une pratique artistique, une activité de critique d'art et une fonction d'enseignant en photographie et en cinéma à la New York School of Visual Arts.

Lorsqu'il sort diplômé de cette école en 1973, Tim Maul choisit d'abandonner la peinture à laquelle il a été formé pour se tourner vers la photographie, un médium simple, rapide et bon marché pour travailler hors de l'atelier, documenter des actions et transmettre une idée. Il inscrit d'emblée ses pas dans ceux des artistes conceptuels qui emploient l'instrument photographique comme un vecteur privilégié de leurs expérimentations. En témoigne son premier projet en couleur, *Slides* (1973), un enregistrement systématique à l'aide d'un appareil rudimentaire de dix toboggans trouvés dans l'environnement de son enfance, qui paye son tribut autant à l'esprit typologique des Becher, aux collections d'Ed Ruscha, qu'à la *Visite des monuments de Passaic, New Jersey* de Robert Smithson en 1967. Cette œuvre inaugurale, conçue initialement comme une projection de diapositives, et déclinée ensuite sous la forme d'un diptyque entré dans la collection du MET Museum, détermine le principe des travaux suivants réalisés avec un meilleur équipement : la mise en séquences d'images modestes, reposant sur des règles précises à suivre et élaborant des micro-récits elliptiques. Ces «fictions visuelles», selon la formule de l'artiste, articulent ainsi une approche réflexive du mode de production des images avec le thème de la narration en photographie; un protocole qui a depuis présidé aux développements de sa création.

Sans grande qualité technique et esthétique, les pièces photographiques des débuts de Tim Maul cultivent délibérément l'ambiguïté quant à leur statut documentaire. Elles correspondent à deux types de projets : tantôt des séries de diapositives, montrées à l'époque à de rares interlocuteurs, qui s'apparentent à des exercices libres comme pour tromper l'ennui, tantôt des tirages produits pour des dossiers de candidatures en vue de poursuivre sa formation artistique. Poussé par besoin matériel à renoncer à cette option, Tim Maul interrompt vite cette expérience de solitude dans le Connecticut pour s'établir à New York. Il y enchaîne les petits boulots d'assistant sous le patronage de figures telles que l'artiste français Jean Dupuy, le conservateur du MoMA Kynaston McShine, ou l'un des protagonistes du Narrative Art, Bill Beckley, qui joue un rôle de mentor auprès de lui. Durant ces années de bohème, quand il n'est pas gardien de musée ou ne travaille pas pour la mode ou un magazine de rock, Tim Maul nourrit sa curiosité par la lecture de revues et d'ouvrages théoriques (Sunsan Sontag, Ludwig Wittgenstein...). Il se passionne indifféremment pour la performance, l'Arte povera, les éditions d'artistes, et reste marqué par la structure répétitive des propositions de Michael Snow et John Baldessari. Loin d'être anecdotiques, ces éléments biographiques et ces différentes découvertes constituent le ferment de ses propres œuvres en gestation. Tim Maul exploite en effet pour celles-ci des faits ordinaires de sa vie personnelle, des gestes et des objets du quotidien, qui interviennent au fil de mises en scène dépouillées, le plus souvent dans le décor neutre de son appartement de West Village. «Je m'intéresse principalement aux relations qui se développent entre une personne et les objets qui l'entourent constamment, en particulier dans un espace restreint», écrit-il dans un texte de 1979.

Le contenu autobiographique transparait au mieux dans *Shoe Shine* (1974), où Tim Maul rejoue lui-même le geste du cirage de ses

chaussures et le parcours qui le mène, en tenue endimanchée, vers son emploi de gardien au MoMA. Les couvertures des romans policiers qui occupent son temps sur place se déclinent dans le triptyque *Conan Doyle Project* (1974), pour lequel un ami lui prête cette fois la pause. Récurent, le rapport entre espace intérieur et extérieur s'établit dans *Grand Central Countertop* (1974) par la confrontation d'une photographie prise dans le hall de la gare new-yorkaise avec sa reconstitution de mémoire, exécutée à son retour chez lui avec les objets qui lui tombent sous la main. D'autres actions minimalistes déplacent au contraire dans la nature de pseudo formes sculpturales ici une procession de palets se mêle à des galets (*Pucks*), là un bout de bois est tendu sur un tronc d'arbre comme un perchoir (*Perch*). Dans *Silver Spoon/Outgoing Tide* (1974), c'est une cuillère en argent, image symbolique de privilège échouée dans le sable, qui renvoie implicitement à l'expression «être né avec une cuillère d'argent dans la bouche».

Le pouvoir évocateur de gestes anodins et d'objets banals est encore renforcé par le dédoublement, résultat de la saisie par l'appareil de deux moments de l'action, un avant et un après, qui instaurent une narration suspendue. Ces sortes de petites performances sans public peuvent consister, par exemple, à briser à la main un crayon (*Pencil Break*, 1979) ou à capter la chute d'une cendre de cigarette se consumant (*Ash Fall*, 1974). Si elles suggèrent un certain état de désœuvrement, l'intention de l'artiste est pourtant ailleurs. Il s'agit bien par la radicale simplicité de ces dispositifs, à l'efficacité toute littérale, de pousser le spectateur à s'interroger sur le mécanisme de perception lui-même. Avec cet ensemble de fragments temporels à interpréter, Tim Maul souligne à la fois les limites des propriétés de l'outil photographique et la relation au réel induite par l'image, comme pour nous faire douter de ce que l'on voit. De même, le ressort comique présent dans une bonne partie de ces œuvres, qui peut faire songer aux saynètes facétieuses de William

Wegman, Robert Cumming et Ger van Elk, ne signifie-t-il pas simplement une satire du monde de l'art ou une autoanalyse du processus créatif de la part d'un jeune artiste. Le traitement de sujets triviaux vise en réalité à élaborer une structure didactique, capable de soulever avec concision des questions subtiles sur la nature du regard photographique.

À ces courtes boucles temporelles répondent d'autres agencements d'images multiples en bandes filmiques, qui donnent à voir l'épuisement d'un système par répétitions ou déclinaisons successives. Tel un tour de magie, la séquence de *Two Arrangements* (1974) déroule, image par image, une série de permutations de cartes à jouer et de fleurs colorées dans un vase, le tout installé sur un tissu rouge. Le principe rappelle celui d'une vidéo de Bas Jan Ader de la même année, *Primary Time*, qui repose sur l'arrangement d'un bouquet en une composition sans cesse renouvelée. L'attention accordée aux effets de lumière anime également l'atmosphère étrange et nostalgique de la suite d'images *Sixteenth Street Pastoral* (1978), née du rituel de prise de vue d'un tableau ancien que Tim Maul photographie depuis son lit. La réitération insiste ici sur les erreurs de réglage de l'appareil, comme pour signaler l'arrêt prochain de ses recherches photo-conceptuelles en couleur. Obtenant en 1979 ses premières expositions personnelles à New York et à Milan, l'artiste clôt cette phase de recherches et entame une collaboration avec la revue *Flash Art*.

Les photographies des années 1970 de Tim Maul le positionnent dans un entre-deux générationnel, entre ses aînés conceptuels et les plus jeunes acteurs de la Pictures Generation. Ce regard rétrospectif porté sur ses débuts offre au final une méditation sur le temps, où temps vécu et temps photographique se rejoignent. C'est dans la fusion de ces deux phénomènes que réside la dimension toujours aussi mystérieuse à ses yeux de son médium d'élection, dont il continue aujourd'hui à sonder les propriétés narratives.





Page 2-3 : Tim Maul, *Sixteenth Street Pastoral*, 1978-2017, C-print, 9 images, 28 x 36 cm (chaque), courtesy Florence Loewy.
 Tim Maul, *Two Arrangements*, 1974-2017, C-print, 12 images, 28 x 36 cm (chaque), courtesy Florence Loewy.
 Vue de l'exposition *Tim Maul, Color Photographs (1974-1979), Early Works*, commissaire Alexandre Quoi, Florence Loewy, Paris, 2017, Photo : Aurélien Mole.
 Page 4 : Tim Maul, *Grand Central Countertop*, 1976-2017, C-print, 2 images, 28 x 36 cm (chaque), courtesy Florence Loewy.
 Vue de l'exposition *Tim Maul, Color Photographs (1974-1979), Early Works*, commissaire Alexandre Quoi, Florence Loewy, Paris, 2017, Photo : Aurélien Mole.

Publié à l'occasion de l'exposition de Tim Maul, *Color Photographs (1974-1979), Early Works*, à la galerie Florence Loewy du 14 octobre au 25 novembre 2017, sous le commissariat d'Alexandre Quoi
 informations : www.florenceloewy.com

ce supplément #003 au journal faire #002
 est édité à 100 exemplaires
 ISSN : 2557-5805 / dépôt légal octobre 2017
 imprimé en Grande-Bretagne
 informations : editions-mix.com

ÉDITIONS
MIX.

