

# MAÎTRES DES XIII<sup>E</sup>, XIV<sup>E</sup> ET XV<sup>E</sup> SIÈCLES



## LE MAÎTRE OLIVÉTAÏN (LOMBARDIE)

Initiale découpée d'un choral avec  
*La Communion des Apôtres*  
(Initiale *Cibavit eos*)

1439  
365 × 318 mm

*La lapidation de Saint Etienne*  
(Initiale *E [t enim] sederunt*)  
Dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle  
484 × 340 mm



## ENLUMINEUR FLORENTIN

Initiale découpée d'un graduel avec  
*La lapidation de Saint Etienne*  
(Initiale C)

Fin du XV<sup>e</sup> siècle



## LE MAÎTRE DES DÉCRÉTALES DE LUCQUES (BOLOGNE)

Fragment enluminé provenant  
d'un code juridique avec  
*L'élévation de l'Hostie*

1270-1275  
103 × 80 mm



## ENLUMINEUR DES ABRUZZES

Initiale découpée d'un Anthiphonaire  
avec *Christ en Majesté avec saints*  
et prophètes (Initiale *Aspiciens a longe*)

Fin du XIII<sup>e</sup> siècle  
287 × 368 mm

## LE MAÎTRE DU SÉNÈQUE (BOLOGNE)

Feuille de choral avec  
*Christ et les Vierges*  
(Initiale *Veni sponsa Christi*)  
Premières années du XIV<sup>e</sup> siècle  
603 × 417 mm



## NERIO (BOLOGNE)

Initiale provenant d'un graduel avec  
*La Résurrection du Christ*  
(Initiale *Resurrexi*)

Début du XIV<sup>e</sup> siècle  
280 × 183 mm



## LE MAÎTRE DU LATTANZIO RICCARDIANO (FLORENCE)

Initiale découpée d'un graduel avec  
*La Résurrection du Christ*  
(Initiale *Resurrexi*)

1460-1465  
265 × 232 mm



## ENLUMINEUR ANONYME D'ITALIE CENTRALE

Feuille provenant d'un graduel avec



## ENLUMINEUR PÉROUSIN DE L'ATELIER DU MAÎTRE DES CHORALES DE SAINT LAURENT

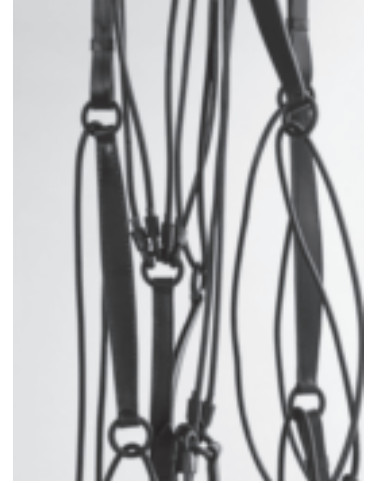
Découpages provenant du registre d'une corporation de Pérouse avec *Porte Saint Michel Archange*, *Porte Sainte Susanne*, *Porte Soleil* deuxième quart du XIV<sup>e</sup> siècle  
89 × 72 mm; 87 × 51 mm;  
86 × 69 mm

Fondazione Giorgio Cini,  
Istituto di storia dell'arte, Venise

Provenant de livres de chœur ou de manuscrits juridiques découpés, ces feuillets et lettrines couvrent une période allant du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, témoignant de différentes écoles, géographies et styles

d'enluminures. Ces fragments dérivent de la transformation de la fonction du manuscrit enluminé, après que Napoléon I<sup>er</sup> eut supprimé les ordres monastiques en 1810, à la suite de sa campagne victorieuse d'Italie et du vandalisme et des déprédations qui en résultèrent. Défaits de leur usage, les antiphonaires, graduels et psautiers sont alors démantelés. Les bibliothèques ecclésiastiques dans lesquelles ils se trouvaient sont également démantelées, voire saccagées : ainsi, en 1798, la Bibliothèque vaticane, qui sera vendue chez Christie's en 1825. Les parties illustrées, images ou lettrines, sont souvent découpées et leur « collage » recompose des pages, qui sont mises sur le marché. Elles acquièrent une valeur esthétique nouvelle dans cette séparation d'avec le texte.

Il y a d'autres raisons à cette « dignité figurative » du fragment. L'historienne d'art Ada Labriola a montré que l'attrait du livre imprimé, l'amour des ruines et le regain de l'historiographie au XVIII<sup>e</sup> siècle sont au cœur de la collection de l'historien d'art britannique William Young Ottley, initiateur de la mode des *cuttings* dans la culture anglo-saxonne. Ces découpages « sur mesure » sont recomposés suivant un schéma déterminé par les choix et les goûts des collectionneurs. La très importante collection qu'en possède la Fondation Giorgio Cini provient principalement du collectionneur et marchand suisse Ulrich Hoepli (1847-1935). Celui-ci installa à Milan, à partir de 1870, sa maison d'édition et sa *Libreria Antiquaria*. C'est auprès de cette institution qu'en 1939 et 1940 sont effectuées deux acquisitions d'ensembles de miniatures par le Comte Vittorio Cini, qui en fit don à la Fondation.



**RANDOM INTERSECTIONS #4**  
2009-2012

**RANDOM INTERSECTIONS #12**  
2015

**RANDOM INTERSECTIONS #13**  
2015

**RANDOM INTERSECTIONS #14**  
2015

Dimensions variables

Cuir

Courtesy Leonor Antunes  
et Air de Paris

Leonor Antunes a commencé à travailler sur cette série en 2007 alors qu'elle préparait l'exposition *dwelling place (domicile)* pour l'espace de l'Association Barriera à Turin. Au cours de ses travaux préparatoires, elle mena des recherches sur le travail de l'architecte Carlo Mollino, qui a signé la rénovation intérieure du célèbre Théâtre royal de Turin. Elle découvrit que Mollino avait été choisi pour ce projet non seulement en raison de ses compétences architecturales (qui n'étaient pas encore suffisamment reconnues à l'époque) mais aussi parce qu'un autre de ses projets, le Club hippique de Turin, avait été démoli quelque temps auparavant. En épluchant la documentation du club, Antunes trouva des collages réalisés par Mollino représentant des chevaux harnachés galopant dans le manège. Particulièrement inspirée par leurs brides, elle entreprit d'en répliquer plusieurs types parmi celles qu'elle avait trouvées – sans aucun métal et pas nécessairement à l'échelle 1:1.

Depuis 2007, elle collectionne les brides

# NAIRY BAGHRAMIAN

de différents pays et produit des répliques, chacune d'elle à la fois unique et inscrite dans la même série. Récemment à Mexico City, où elle avait déjà produit *random intersections #6* pour une exposition en 2011, Antunes a trouvé une bride particulièrement remarquable qu'elle a reproduite pour cette exposition et intitulée *#14*. C'est la seule version tressée présentée ici.

*Random intersections #4* est inspiré d'une bride trouvée au Portugal. Les deux autres pièces exposées sont des répliques de deux brides de style Western qui sont sans doute originaires, selon l'artiste, de France, d'Espagne ou du Portugal. Sans les chevaux qui leur donneraient leur forme, les brides se présentent comme des esquisses approximatives de corps absents. Elles sont accrochées ensemble à la verticale de façon que leur poids et matériaux déterminent leur forme et renforcent le degré d'abstraction.



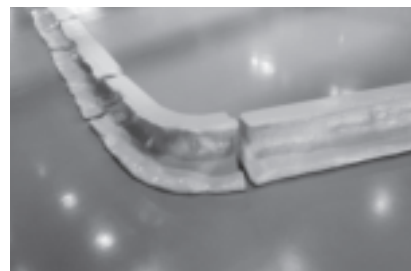
## RETAINER

2013

Aluminium moulé, silicone, polycarbonate, métal chromé, impression, métal peint, caoutchouc  
Dimensions variables  
Collection particulière

*Retainer* (en français, appareil dentaire) a été produite pour un vaste espace d'exposition, celui du Sculpture Center à Long Island City, New York. L'œuvre est composée de seize éléments de silicone colorée, pressée sur un « dos » en polycarbonate. Chacun de ces panneaux est monté, grâce à des plaques chromées, sur un fin trépiéd en aluminium également chromé, qui tient verticalement ces formes plus ou moins roses, plus ou moins translucides, comme le ferait un chevalet pour des tableaux. Parfois une tige métallique relie ces panneaux. Disposés côte à côte, les panneaux suivent une courbe qui apparaît sur son côté convexe. L'artiste a bricolé une petite maquette parallèlement à la construction des panneaux. Il lui fallait, en effet, un prototype à petite échelle, pour penser ce qui était en train de se produire dans la réalité de l'espace d'exposition. Il s'agit moins, pour cette pièce, de figurer une bouche munie d'un appareil dentaire que d'imaginer l'intérieur de la bouche « comme espace », ou plutôt comme espaces au pluriel, différents en extension lorsque la mâchoire est ouverte ou fermée, et que la bouche parle ou se tait. Après sa première visite en repérages au Sculpture Center, Nairy Baghramian est retournée à Berlin, où elle vit et où elle a son atelier, pour produire ces formes et leurs chevalets métalliques. La palette

de coloration de la silicone va du rose au glauque. La forme de polycarbonate et le support en aluminium chromé ont été produits dans une petite fabrique, et courbés à la main, selon un principe de production qui fusionne l'industriel et le manuel. Chacune des plaques qui permet de visser les formes à leur support métallique a été façonnée pour la circonstance, en lieu et place des vis et des boulons. L'artiste a assisté à toute la fabrication et en a suivi de près le processus, de façon à ce que l'organicité de la bouche apparaisse comme un outil qui « plie l'espace », et l'appareillage chromé comme une prothèse « correctrice » du bâtiment. Non pour qu'il soit plus beau – comme l'appareil dentaire est supposé le faire – mais pour faire apparaître ce moment de « laideur » qui précède la correction accomplie, avec ce potentiel, cette imagination qu'il mobilise.



## FRENCH CURVE

2014

Aluminium moulé, résine époxy, polystyrène, béton, peinture  
Environ 1700 × 550 × 56 cm  
Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/  
Cologno et kurimanzutto, Mexico

Le terme anglais de *French Curve*, courbe française, définit un outil technique utilisé par les dessinateurs pour produire une courbe nette, qu'on ne peut pas faire à main levée. La ligne élégamment produite grâce à cet outil acquiert une épaisseur dans cette pièce tridimensionnelle, horizontale et courbe. Son horizontalité est d'abord venue rappeler *a contrario* que son contexte d'exposition premier, la vaste terrasse de l'Art Institute à Chicago, avec sa vue spectaculaire de l'horizon des gratte-ciels, a toujours suscité des sculptures verticales. Sa courbe vient aussi introduire ici un élément qu'on met souvent en rapport avec le corps des

femmes. Avec cette connotation, c'est un élément extérieur au récit canonique de l'Art minimal, qu'introduit une artiste venant également de l'extérieur des États-Unis. Avec cette structure basse (à peu près à la hauteur du genou) formant une courbe coudée d'environ 17 mètres de long, *French Curve* est une métaphore, un « outil » utilisé pour souligner les absences de la lignée minimaliste.

*French Curve* est constituée d'un grand nombre de segments placés bout à bout. D'abord, l'artiste les a construits dans l'atelier à l'échelle 1:1, puis ces éléments ont servi à fabriquer industriellement des moulages d'aluminium qui en constituent la coque. C'est à nouveau manuellement qu'elle y a coulé du béton au polystyrène, un matériau de remplissage. Suivant qu'on regarde la face convexe ou la face concave de la courbe, les surfaces rendent visibles des matériaux et des matérialités différentes : l'aluminium moulé, d'une part, une résine époxy, de l'autre, produisent des sensations opposées, « comme des vertèbres et une moelle. » Sur la face en résine, l'épaisseur de béton est en effet creusée comme si sa moelle épinière avait été évidée. La relation immédiatement plus privée, plus intime qu'on a toujours avec ce qui se présente comme un intérieur, est soulignée par le matériau luisant et blême qui couvre la sculpture dans sa convexité. La face concave, au contraire, celle qui regarde vers la ville, vers l'extérieur, présente une peau d'aluminium mat et gris.



### SLIP OF THE TONGUE

2014

Caoutchouc, résine époxy,  
polystyrène béton, peinture

Dimensions variables

Courtesy Galerie Buchholz,  
Berlin/Cologne et kurimanzutto,  
Mexico

En même temps que *French Curve* était placé sur la terrasse de l'Art Institute de Chicago, les éléments de *Slip of the Tongue* ont été exposés dans le restaurant de cette même institution au même niveau que la terrasse. Il y avait dans ce restaurant une vitrine avec des objets en verre, faisant partie de la collection d'arts décoratifs du musée. Nairy Baghramian a demandé si elle pouvait en disposer temporairement. « J'y ai placé les sculptures composant *Slip of the Tongue* comme des objets qui rappellent qu'ils souffrent d'un défaut de verticalité. Les sculptures ont besoin du mur, de la vitrine, elles ne peuvent pas tenir sans », explique-t-elle. « Je leur donne un moment de repos. » Les sculptures flasques, à la verticalité défaillante, témoignent ainsi en creux des questions de pouvoir que pose la sculpture comme puissance d'« érection ». Les huit sculptures de *Slip of the Tongue* sont faites du même matériau de base que *French Curve*, les premières utilisant le béton au polystyrène, qui provient des éléments évidés de la seconde. De la silicone moulée les recouvre partiellement.



### TÊTE DE CHRIST. ARBUSTE ET CARTOUCHE. FRAGMENTS D'UNE TRANSFIGURATION

XV<sup>e</sup> siècle (1500-1505)

Huile sur panneau

Dimensions : 33 × 22 cm

(pour la tête du Christ) et 31 × 22 cm

(pour l'arbuste et la signature)

Gallerie dell'Accademia, Venise

Parmi les trois représentations connues de la *Transfiguration* du Christ que peint Giovanni Bellini, une d'entre elles n'existe que sous la forme de deux fragments : l'un figure le buste du Christ, l'autre la signature de l'artiste contenue dans un cartouche en trompe-l'œil, ainsi libellé : IOANNES BELLI/NUS MEPINXIT. Cette composition rassemblant deux fragments, ainsi que l'identification de son sujet et de son auteur, sont le résultat d'un certain nombre d'opérations, qu'un document permet de cerner en partie. Le processus a été relaté par une lettre du directeur de l'Accademia, Giulio Cantalamessa, à son Ministre de tutelle, le 15 septembre 1899. Il y raconte que, soulevant du mur où il était fixé un tableau du Christ Rédempteur attribué à l'« école de Giovanni Bellini », endommagé et retouché au cours des siècles, il fit une découverte. Il trouve au dos de ce tableau « le dessin d'un cartel suspendu à un arbuste sans feuilles » portant la signature de l'artiste. Il découvre également que le plan du tableau est formé de deux semblables



# CONSTANTIN BRANCUSI

épaisseurs de bois collées ensemble. Il en conclut qu'il s'agit de deux fragments d'un même panneau, ainsi conservé dans la collection Contarini de Venise, avant de rejoindre le musée de l'Accademia. Les éléments iconographiques – le vêtement blanc du Christ, l'expression de son visage, les bourgeons sur l'arbre – permettent également au directeur du musée d'avancer l'hypothèse d'une *Transfiguration*, où le Christ se présente comme *lux mundi*, comme lumière du monde. Il va proposer l'encadrement de ces deux fragments, constitués de la face antérieure et postérieure de l'ancien tableau, dans une structure en boîtier : une formulation sous laquelle le tableau est resté depuis 1902 jusqu'à aujourd'hui.



## LA MUSE ENDORMIE

Épreuve entre 1917 et 1922

Tirage argentique monté  
sur support cartonné

Timbre sec du photographe (en bas  
à gauche sur l'image et le montage)

Cachet à l'encre rouge

« Henri Pierre Roché » (au dos)

32,6 × 39,8 cm

Pinault Collection

La photographie porte en bas à gauche le timbre sec du sculpteur d'origine roumaine Constantin Brancusi. Au dos, on trouve un cachet à l'encre rouge : celui de l'écrivain Henri-Pierre Roché. Collectionneur, il fut – avec l'artiste Marcel Duchamp – l'« agent » de Brancusi aux États-Unis. Cette photographie fut ultérieurement acquise par la galerie Zabriskie (Paris). Le thème de la Muse endormie et les différentes versions de la sculpture de Brancusi, multipliées par les photographies, elles-mêmes tirées en plusieurs exemplaires, permettent de se faire une idée de la méthode de travail d'un sculpteur moderne, au début du XX<sup>e</sup> siècle. Brancusi est un sculpteur qui photographie ses travaux. Il en documente le processus, et les différents éclairages. Ses photographies participent également de l'espace social : elles permettent de communiquer ses travaux à ses collectionneurs, de les publier dans des revues, elle servent aussi de « monnaie d'échange » ou de cadeau. La baronne Renée Irana Frachon pose pour lui de 1908 à 1910. Des études, aujourd'hui disparues, sont à l'origine de la première étape de *La Muse endormie*. Le sculpteur y remplace le buste traditionnel, où le cou soutient la tête verticalement, par une tête seule. Celle-ci est coupée de toutes attaches, sans cou et sans coiffure, simplement marquée par des incisions parallèles

dans la matière. Le portrait s'estompe et passe du spécifique au général. « Ce qui distingue *La Muse endormie* de manière saisissante tient au fait que, reposant sur le côté, elle est résolument horizontale et délicatement équilibrée sur la joue. » Le catalogue des collections du Musée national d'art moderne (2007) explique : « En substituant au buste la tête couchée, déposée comme un masque, en effaçant les traits du visage pour se concentrer sur sa forme ovoïde, le sculpteur "abstrait" un objet à la résonance encore humaine. » Au fil des productions successives, le visage s'estompe encore un peu plus, ce dont cette photographie rend compte. Entre le plâtre original, le marbre (version de 1909-1911), l'albâtre (version de 1917-1918) et les tirages en bronze, Brancusi introduit d'infimes différences – dimensions, symétrie, surface – en travaillant chaque fois le métal ou les plâtres intermédiaires, exécutés d'après les tirages en bronze. Ainsi, insensiblement, *La Muse endormie* passe à *La Muse endormie II*. Dans le catalogue *Le portrait ? La série et l'œuvre unique* (Paris : Centre Pompidou, 2002), l'historienne de l'art américaine Ann Temkin fait un inventaire de toutes les versions de *Muse endormie* dont l'Atelier de Brancusi au Centre Pompidou conserve les tirages en plâtre (venus remplacer les originaux dès que l'artiste s'en séparait) et le fonds photographique. (560 négatifs originaux, 1 250 tirages). Selon elle, le négatif argentique sur plaque de verre de *La Muse endormie*, version d'albâtre 1917-1918, a donné lieu à sept tirages aux sels d'argent, dont ferait partie celui-ci. On en a depuis retrouvé un huitième, non monté, mais signé et dédié à l'encre, en bas à droite de l'image : « à madame Lebherz. Beau souvenir de vendredi Saint. » Il s'agit de Marthe Lebherz, amante de Brancusi jusqu'en 1928, qui avait conservé ce cadeau jusqu'à sa mort. Le montage de ce tirage sur carton est aussi l'indice de la proximité de Brancusi avec les photographes, qui utilisaient cette même technique pour leurs images à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Depuis sa rencontre avec lui dans l'atelier de Rodin, le sculpteur a d'ailleurs été le fidèle ami du photographe américain Edward J. Steichen, qui vécut

# MARCEL BROODTHAERS

principalement à Paris entre 1900-1924. Steichen a photographié nombre de ses œuvres et l'a aussi exposé en 1914 à la Little Gallery (New York), devenue 291 Gallery qu'il codirigeait avec son confrère Alfred Stieglitz.

Vers 1921, Brancusi demande à un autre photographe, Man Ray, de l'aider à se procurer le matériel nécessaire et lui donner quelques conseils quant à la pratique de la photographie. Ils achètent ensemble un appareil et un pied, et le sculpteur, qui tient à faire ses tirages, construit une chambre noire dans un coin de son atelier. Les tirages dénombrés dans l'atelier après sa mort étaient produits au moins en deux exemplaires – et vingt au maximum – d'après les négatifs.



## ARMOIRE DE CUISINE

1966-1968

Armoire de bois peint remplie de divers objets ; panier de fer peint empli de coquilles d'œufs

232,8 × 119,9 × 49,8 cm

Pinault Collection

Cette armoire de cuisine apparaît comme une « curiosité », au sens où existaient aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles ces meubles caractéristiques taillés – ou peints – à la mesure des collectionneurs curieux, indexant plantes et animaux exotiques, créatures de la Nature, instruments scientifiques et objets produits par l'intervention humaine. Non comme un rebut, mais bien plutôt comme une série de clefs, de listes, de lieux ouvrant à différents modes de savoirs. Comme objet de collection, cette armoire de cuisine, en effet, conserve des « choses » qui eussent pu paraître étranges dans la cuisine, si celle-ci n'était celle d'un artiste et donc liée, ainsi, à ses secrets de fabrication. Les œufs, par exemple sont des matériaux picturaux (« Je retourne à la matière. Je retrouve la tradition des primitifs. Peinture à l'œuf.

Peinture à l'œuf », Marcel Broodthaers, *Invitation*, galerie Cogeime, 1966).

Broodthaers les a abondamment resservis : sous forme de coquilles, couvrant des fauteuils, empilées dans une coupe (1967), placées dans cinq pots avec poussins (1966), mises dans une cage ou

dans des boîtes en plastique ou en carton. « Tout est œufs. Le monde est œufs. Le monde est né du grand jaune, le soleil. Écailles d'œufs pilées, la lune. Poussières d'œufs, les étoiles. Tout, œufs morts. » (Marcel Broodthaers, « Evolution ou l'œuf film », *Phantomas*, décembre 1965). Une provision de matériaux – de nombreuses coquilles d'œufs, sur des coquetiers, dans des plats, des boîtes – se trouve ainsi à l'extérieur et à l'intérieur de l'armoire de cuisine, où l'on trouve également des éléments de *La Tour Visuelle* (1966), des pots de verre contenant chacun une image identique d'un œil.

# GIOVANNI BUONCONSIGLIO DIT IL MARESCALCO



## SAINTS BENOÎT, THÈCLE, ET DAMIEN

1497

Huile sur panneau

82 × 68 cm

Gallerie dell'Accademia, Venise

Venant de Vicence, Giovanni Buonconsiglio dit le Marescalco – surnom transmis par son père, maréchal-ferrant – habita Venise en 1494 et 1495 (puis après 1513 jusqu'à sa mort entre 1530 et 1537). Il reçut commande pour un retable destiné à la chapelle située à gauche du maître-autel de l'église SS Cosma e Damiano à la Giudecca de Venise, financé par Gabriel Morosini dalla Sbarra, le père d'une religieuse, Cecilia, entrée au couvent en 1495. Il le livre en 1497. En 1648, le peintre et biographe Carlo Ridolfi en offre une description assez détaillée : « Tableau singulier avec la Madone assise en hauteur portant l'Enfant-Jésus dans ses bras, sous une voûte ornée de belles gravures ; sur les cotés saint Côme et saint Damien portant l'habit ducal, ainsi que saints Benoît, Thècle et Erasme. Peinture au style délicat et encore jeune... » Il remarque également la signature de l'artiste, inscrite sous le trône de la Vierge.

Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, on constate que l'oeuvre a disparu de l'église. Celle-ci ayant été endommagée par un incendie en 1700, peut-être a-t-elle été retirée et sauvée. Deux fragments découpés, préservés et mis en vente, refont surface : on les retrouve dans le catalogue de la collection vénitienne du comte Algarotti (après 1776). L'un, figurant « La Vierge jusqu'aux genoux portant l'Enfant-Jésus

dans ses bras » fait désormais partie de la collection de la Banca Popolare Vicentina. Le second fragment, entré dans la collection Manfrini, fut acheté par l'Archiduc Ferdinand Maximilien d'Autriche pour l'Accademia en 1856. Une signature similaire à celle qu'avait décrite Ridolfi lui a été rajoutée.

# HUBERT DUPRAT



## CASSÉ – COLLÉ

1991-1994

Calcaire

102 × 173 × 100 cm

Courtesy de l'artiste et Art : Concept, Paris

Des moraines jurassiques pesant plusieurs tonnes, trouvées telles quelles et non pas découpées dans la roche, sont soulevées par des grues et emportées dans une carrière à l'aide d'un portique (appareil de levage servant à la manutention). Une fois la base choisie (c'est à dire la partie qui reposera au sol), le roc est perforé. Dans le trou sont insérées des pièces métalliques qui permettent de casser la moraine en deux, l'opération étant renouvelée dans chacune des deux parties obtenues, et ainsi de suite, jusqu'à ce que la pierre soit ouverte à l'extrême de son fractionnement. Telle est la limite à partir de laquelle s'amorce l'opération inverse, qui consiste à recoller chacune des parties entre elles, tenues l'une contre l'autre grâce à des tirants.

L'unité est ainsi défaite et recomposée, imparfaite, présentant un manque par rapport à l'unité de la taille directe. L'arrière-pensée de ces opérations est constitué des travaux de François Daleau, savant préhistorien, paléontologue et collectionneur Girondin du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, qui reconstituait la morphologie des silex en recollant, autour d'un noyau, des dizaines de petits morceaux, composant un objet hybride.

Trois pièces ont été ainsi composées.

Le titre est au participe passé.



### TRIBULUM

2013

Mousse polyuréthane et silex  
Dimensions variables  
Courtesy de l'artiste et Art :  
Concept, Paris

Le *Tribulum*, panneau de bois rectangulaire armé d'éclats de silex servant au battage ou au dépiquage des céréales – fut utilisé dans tout le bassin méditerranéen. Outil des débuts de l'agriculture, il est désormais un objet de décoration.

Un rectangle de mousse – qui, pouvant absorber une grande quantité d'eau, sert généralement pour y piquer des fleurs – est utilisé comme panneau, dans lesquels des morceaux de silex sont plantés de façon à permettre, à distance, de faire disparaître la vision de la mousse et de laisser jouer la transparence de la pierre. Les silex ne sont pas des spécimens archéologiques. Ils ont été récupérés parmi les débris provenant de l'atelier d'un spécialiste d'archéologie qui revisite toutes les techniques, y compris celles de la taille du silex. Taillée avec une « compétence préhistorique », les lames sont rigoureusement identiques mais contemporaines, fines, lumineuses. Du fait de la fragilité de la mousse, la pièce est reconstruite à l'occasion de chaque exposition, la disposition des silex étant indiquée par une fiche technique (photos, instructions).

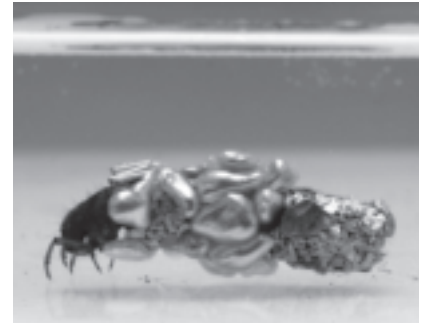


### CORAIL COSTA BRAVA

1994-1998

Corail, mie de pain, colle  
25 x 25 x 25 cm  
Courtesy de l'artiste et Art :  
Concept, Paris

*Corail Costa Brava* fait écho à la grande ramure de corail rouge, pêchée en Méditerranée profonde, portée par la figure de Daphné (1570-75) de l'artiste orfèvre Wenzel Jamnitzer et exposée au Musée national de la Renaissance, Château d'Ecouen. Avec sa couronne de corail, la sculpture matérialise la métamorphose mythologique de la nymphe (Daphné : une belle jeune fille transformée en laurier) à l'instant même de sa mutation végétale. La statuette d'argent mute en corail, considéré à la Renaissance comme une espèce étrange, ni tout à fait végétale, ni tout à fait minérale. Les branches de corail ont été bagueées d'argent. Le volume rhizomatique et buissonnant de *Corail Costa Brava* est étroitement subordonné à la structure ramifiée des branches vermeilles. Son irrégularité première a été forcée. Il forme un entrelacs, ponctué par les bagues de mie de pain – matière liée à la rumination – qui dissimulent le collage des fragments minutieusement aboutés. Le titre indique l'origine méditerranéenne du matériau, en contraste avec une pièce antérieure de Duprat utilisant de l'ambre et appelée *Nord*.



### LARVES DE TRICHOPTÈRE EN TRAIN DE CONSTRUIRE LEUR ÉTUI

1980-2015

Paillettes d'or, perles  
Longueur de l'étui 2,5 cm  
Courtesy de l'artiste et Art : Concept,  
Paris

Les larves aquatiques, récoltées dans les meilleures rivières des moyennes montagnes (Cévennes et Pyrénées) sont transportées vivantes dans l'atelier, placées dans un aquarium à l'eau oxygénée d'une température de quatre degrés, décapsulées de leur ancien étui de sable et de gravier, et déposées sur un lit de paillettes d'or et de pierres précieuses. Immédiatement les larves se mettent au travail et se bâtissent un nouvel étui.

« Le cocon, qui permet habituellement de se camoufler, fait ici tache de lumière et rompt le mimétisme. » Seules des paillettes d'or étaient utilisés en 1979. Des cabochons de turquoises, d'opales, de lapis-lazuli et de corail, des rubis, des saphirs, des diamants, des perles semi-sphériques et baroques, et de petites tiges d'or ont été progressivement ajoutés. On peut aussi, en mutilant localement la construction, obtenir de l'animal qu'il la répare en plaçant tel matériau exactement à l'emplacement de la mutilation. L'expérience renouvelée a donné lieu en 1983 au dépôt d'un brevet n° 83 02 024 auprès de l'Institut national de la propriété industrielle. Parallèlement, l'artiste a rassemblé des documents allant du Japon à Pérouse (Italie), depuis les entomologistes français Pictet et Fabre, jusqu'à la Britannique Miss E. M. Smee. Celle-ci, dès 1863, avait réalisé des expériences *in vitro*, dans un écosystème d'eau fraîche rendu possible par la vogue des aquariums, liée à la construction du Crystal Palace de Londres. Ainsi est née



# ELMGREEN & DRAGSET

l'impressionnante « trichoptérothèque » obsessionnelle, présentée pour la première fois publiquement par Hubert Duprat sous le titre de *Dernière Bibliothèque*, en juin 2012, à LiveInYourHead, espace d'exposition de la HEAD-Genève.



## VOLOS

2013  
Lame de hache en jadéite polie,  
pain d'argile, plastique  
56 x 20 x 7 cm  
Courtesy de l'artiste et Art :  
Concept, Paris

Volos est une île grecque en Thessalie. Son musée archéologique présente une pièce pré-cycladique représentant un thorax en terre cuite, muni d'une hache polie plantée à la place de la tête. Trouvé dans l'atelier pour enfants d'un musée et donné par la conservatrice, un pain d'argile sous plastique a, de même, été surmonté d'une hache néolithique, dont disposait déjà l'artiste. Il l'a plantée dans le pain d'argile fraîche, dont seule l'étiquette autocollante a été ôtée, et dont la couche de plastique produit des effets de condensation, de plissé, de peaux. Considérée comme « prototype », la sculpture est renouvelable (avec d'autres haches polies, avec d'autres pains d'argile), mais pas déclinable (en variations plus petites ou plus grandes).



## POWERLESS STRUCTURES, FIG. 13

2014  
MDF, caoutchouc antidérapant,  
aluminium, verre  
73,3 x 56 x 230 cm  
Courtesy des artistes

Le titre générique de *Powerless Structures* décrit une série de « figures » de Michael Elmgreen et Ingar Dragset, qui réorganisent un espace donné dans ses multiples fonctions. Empruntant leur titre à une « erreur de lecture » du philosophe et historien français Michel Foucault, elles fondent leur problématique sur les rapports du sujet et du pouvoir qui le gouverne, sur ces mécanismes d'assujettissement, qui loin d'être extérieurs aux individus, les constituent au contraire comme sujets. Ceux-ci peuvent les accepter mais peuvent aussi y résister, ou les altérer. C'est cette transformation imaginative des structures que le duo d'artistes veut faire apparaître dans le jeu qu'il produit avec et contre les institutions artistiques. « Les nouveaux musées et McDonald's sont les formes les plus standardisées d'aujourd'hui. Le problème avec elles c'est qu'elles ne sont pas flexibles. » Elmgreen & Dragset s'acharnent ainsi à rendre « plus flexibles » un magasin, la bureaucratie de l'aide sociale, un parc, un hôpital, une galerie d'art, une prison, chacune des figures que décline la série des *Powerless Structures*. Au Louisiana Museum of Modern Art d'Humlebæk (Danemark) en 1997, *Powerless Structures, Fig. 11*, proposait un plongeur et son socle traversant l'une des vitres panoramiques du musée, invitant

au fantasme du « Grand Splash » homo-érotique que formule le peintre anglais David Hockney dans ses tableaux de piscine californienne et de jeunes hommes s'y enfonçant. Le plongeur, tel qu'il s'est matérialisé au Louisiana Museum, ouvrait également sur l'eau, le musée étant construit sur un promontoire non loin de la mer du Nord. Il invitait ainsi au rêve... Il nous faut peut être revenir au contexte de ce plongeur pour y comprendre certains des matériaux intellectuels et historiques à l'œuvre. Pour Elmgreen & Dragset, vivre en tant qu'artistes intéressés par la « critique institutionnelle » dans l'Europe des années 1990, revenait également à vivre dans un contexte, celui de l'après 1989, où le rôle de l'État-providence allait être l'un des sujets majeurs du débat européen. Un sujet réfléchi tant en termes de flexibilité, que de risque et de sécurité. *Powerless Structures, Fig. 13*, refaite pour la Punta della Dogana à Venise, arrive après l'occupation spectaculaire par Elmgreen & Dragset des pavillons danois et suédois lors de la Biennale de Venise de 2009. Les pavillons nationaux avaient été transformés en propriété privée de deux collectionneurs voisins : une famille, un célibataire. Dans la piscine du célibataire, il y avait un personnage noyé...



**TAMERLANO**

1968

Bronze doré

20 × 15 × 5 cm

Pinault Collection

« Tamerlan. Ni un visage, ni un masque : l'extérieur d'un moulage, le renvoi à ce qui est derrière, comme si le moulage était un peu transparent. Les deux tiges de bambou qui sortent ont été laissées pour accentuer le lien entre extérieur et intérieur ; ce sont elles qui permettent au modèle de respirer. S'il respire, c'est qu'il est vivant. La couronne dorée est aussi déterminante, en ce sens. L'image même m'a invitée à l'appeler Tamerlan. Tamerlan est le même qui détruit des villes entières, des civilisations entières, et qui transforma le bourg de Samarcande en un paradis de l'art. »<sup>1</sup>

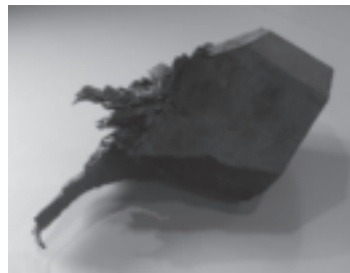
En 1968, parmi les expositions collectives de l'Arte Povera, il y a « Nuevo Paesaggio » à la Triennale de Milan (exposition internationale de design et d'architecture). Le sculpteur italien Luciano Fabro, qui y est invité, a proposé à de jeunes artistes de réaliser des environnements en plein air sur le territoire italien. Cependant, les lieux de la Triennale, comme d'ailleurs ceux de la Biennale de Venise de cette même année, sont occupés par les mouvements de contestation étudiante. Fabro écrit avec la critique d'art Carla Lonzi un texte, co-signé par leur ami artiste Giulio Paolini, contre cette occupation et traçant les limites de l'engagement politique de l'artiste.

« À ce moment-là, j'ai remis en cause la forme, avec une nouvelle signification. La forme n'est plus une catégorie esthétique, mais la conséquence d'une action. » Luciano Fabro réalise cette année-là *Tamerlano*,

une fonte en bronze doré de la partie externe du moulage en plâtre d'un visage, ainsi que les premiers modèles en plâtre de plusieurs projets qui trouveront leur aboutissement plus tard. Ces travaux sont une « célébration de la richesse matérielle et technique des arts décoratifs, une revisitation émerveillée du Baroque ou de la Renaissance », où l'artiste puise, comme l'explique Carla Lonzi, la « mobilité de toutes les valeurs d'élasticité et de légèreté. »

Le masque de bronze est une empreinte sur le vif. Il conserve ce moment critique du contact ; celui où le plâtre s'épaissit, durcit, se referme comme une enveloppe autour d'un corps qui, lui, continue de vivre, son cœur de battre et ses poumons de s'activer. Ce conflit entre l'intérieur et la surface est rendu visible dans le métal durci. Les deux tiges permettant de respirer évoquent le souffle – l'inspiration et l'expiration vitales, qui continuent de l'animer. Le faire, la vie, sont ici deux « qualités » de la chaîne technique permettant la matérialisation de la forme et remplaçant l'identification, les processus où l'on cherche la ressemblance du masque à une personne individualisée.

<sup>1</sup> FABRO, Luciano. « Vade-mecum », trad. Machet, Luciano Fabro, 1963-86, Paris, art édition, 1987, p. 178.



**UNTITLED (TREE STUMP)**

2005

Polyuréthane moulé noir

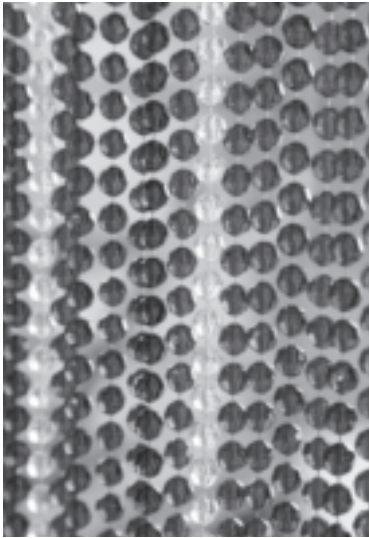
Environ 105 × 165 × 114 cm

Pinault Collection

Le polyuréthane est une matière plastique rigide ou souple, non recyclable, utilisée dans la vie quotidienne – ainsi pour l'isolation des immeubles, le capitonnage des meubles, les revêtements, les semelles, l'industrie automobile (sièges, appuie-têtes, accoudoirs, volants, garnitures de pavillons, tableaux de bord, tablettes arrières, faux planchers et autres fonds de coffre), pour les tenues sportives, en particulier pour la natation, et pour la décoration (fausses poutres, décors, sculptures, etc.). Il est ici utilisé pour y tailler des sculptures. À partir des années 1980, Fischli & Weiss ont produit des « ready-made simulés » en polyuréthane ressemblant à de la gomme noire, répliquant des objets manufacturés (une armoire, un range-couverts), des éléments naturels (des racines), et parfois peints en gris. En conjonction avec leur rétrospective *Flowers & Questions*, à partir de 2005 (Londres, New York, Hambourg, Zurich, puis Paris) Fischli & Weiss ont ajouté deux grandes racines d'arbres à leur série d'objets à répliquer : l'une petite, trapue, d'un format compact et l'autre plus grande, pesant environ 200 kg, fissurée d'un côté et coupée à la scie de l'autre. Leur réplique en polyuréthane a été produite dans l'atelier spécialisé de la Kunstgiesserei d'Argau, installée en 1994 au bord de la Sittertal à Saint-Gall en Suisse. Des négatifs en silicone ont été fabriqués pour les deux souches, et moulés en polyuréthane noir, une procédure compliquée dans le cas de la deuxième racine – la plus grande – du fait de sa surface effilochée. Le cœur est fait de « verre cellulaire » (*foam glass*), un matériau d'isolation ultra léger, qui, en contraste avec les mousses synthétiques, ne rétrécit pas et ne produit pas de réactions chimiques.

« Si on peut voir des oreillers comme des montagnes », aurait dit David Weiss, « alors on peut faire des racines en caoutchouc. »

# FELIX GONZALEZ-TORRES



## “UNTITLED” (BLOOD)

1992

Perles de plastique et tringles de métal  
Dimensions variant avec l'installation  
Pinault Collection

Cette œuvre de Felix Gonzalez-Torres renouvelle son apparence à chacune de ses expositions. Selon l'intention de l'artiste, elle doit complètement couvrir l'embrasure d'une porte ou s'étendre d'un côté à l'autre d'une salle d'exposition, de façon qu'elle constitue un seuil visuel et physique, une membrane, que les visiteurs doivent matériellement traverser. Peu importent la forme ou la taille de l'espace qui l'accueille, le rideau doit couvrir toute la hauteur du sol au plafond et toute la largeur de l'ouverture où il est suspendu, de manière à créer un plan ininterrompu. L'expérience du passage au travers est corporelle et conceptuelle, défaisant la limite entre ces deux registres d'expérience. “*Untitled*” (*Blood*) est une pièce unique mais son unicité n'est pas définie par les matériaux qui la composent. Elle est définie par la propriété, de sorte que l'œuvre peut exister en plusieurs endroits en même temps sans altérer son unicité (ou les droits de propriété). Comme d'autres travaux dans l'œuvre de Felix Gonzalez-Torres, “*Untitled*” (*Blood*) développe et complique le débat sur les notions d'originalité, de propriété, de matérialité. Comme d'autres nombreux travaux de Felix Gonzalez-Torres, “*Untitled*” (*Blood*) est accompagné d'un certificat

d'authenticité et de propriété qui détaille les paramètres spécifiques et néanmoins ouverts du travail et du rôle que les propriétaires ou les personnes chargées de son exposition jouent dans sa présentation. Les matériaux spécifiques qui construisent la manifestation de l'œuvre peuvent changer avec le temps ou être différents, afin d'encourager la facilité de la présentation pour les propriétaires et ceux ou celles qui l'exposent. Gonzalez-Torres a souvent titré ses travaux “*Untitled*” (sans titre) et pour certains d'entre eux le titre inclut également une parenthèse.

Les mots contenus dans la parenthèse – par exemple dans “*Untitled*” (*Blood*) – facilitent la prise en compte de la variabilité de l'expérience individuelle et de la référence personnelle. Gonzalez-Torres souhaitait que ses titres mettent en jeu la dimension autoritaire du langage telle que nous la percevons. Il considérait l'expérience de ses travaux par chaque spectateur ou spectatrice comme la source première de leur signification.



## “UNTITLED” (PORTRAIT OF JULIE AULT)

1991

Peinture murale  
Dimensions variant avec l'installation  
Collection Julie Ault, New York

Cette œuvre comprend des mots et des dates sélectionnés parmi des événements publics et privés et des souvenirs, que Julie Ault a proposés à Gonzalez-Torres dans le processus menant à la création de son portrait. Gonzalez-Torres a alors examiné l'information fournie et décidé des mots et des dates qui seraient incorporés dans le portrait. Il a également défini la séquence de la version originale du texte. Cette composition commune du portrait, créé à la fois par le “sujet” portraituré et l'artiste, complique la question de l'auteur tout en

interrogeant la nature de l'individualité et de la subjectivité. Les mots et les dates incarnent des événements formateurs qui articulent un récit dans le temps, à lire simultanément comme individuel et collectif, mystérieux et public.

Suivant les intentions de l'artiste “*Untitled*” (*Portrait of Julie Ault*) peut varier d'une manifestation à l'autre du travail. Sa première occurrence, déterminée par Gonzalez-Torres, pouvait se lire ainsi : *David 1989 Aunt Jo' Kitchen 1963 Tier 3 1980 Tootsie Pop 1973 Democracy 1988 Skunk 1967 Some Love 1978*. Les portraits de Gonzalez-Torres dépassent les considérations traditionnelles sur le portrait et la personne, en investissant aussi bien la vie du “sujet” portraituré, que celles des futurs propriétaires.

Julie Ault, comme d'autres propriétaires de portraits similaires, peut choisir d'ajouter ou d'enlever des mots et des dates lorsque la pièce est montrée. Le ou la propriétaire peut temporairement étendre ce droit à une tierce personne, par exemple le ou la commissaire d'exposition (ou, peut-être, tout propriétaire potentiel).

Depuis 1991, “*Untitled*” (*Portrait of Julie Ault*) a subi de nombreuses transformations. L'une d'entre elles l'a complètement restructuré. En une autre occasion, Julie Ault a demandé à sa mère, télépathe, d'en choisir les éléments à l'aide d'un pendule. Pour la présentation du portrait à Venise, elle a invité l'artiste Roni Horn, son amie, à en sélectionner et organiser les occurrences.

En invitant Roni Horn à se faire “auteur” du portrait, Ault a rendu possible que cette pièce retrace le cours de leur dialogue, tout autant que leurs amitiés respectives avec Gonzalez-Torres. Le portrait – comme un tout, et à chaque étape – sert en même temps d'image et de “légende”, de processus et d'objet. Archiver chacune de ces présentations est un élément important dans la préservation de l'histoire des transformations du portrait, afin d'expliquer la nature inhérente du changement dans l'œuvre et à l'œuvre.



**HILDEGARD**

2013

Squelette de métal peint en blanc, tête en polystyrène expansé, robe, sac à main, oiseau artificiel, banc en bois peint et structure de métal  
150 x 160 x 80 cm  
Pinault Collection

L'œuvre ici exposée fut à l'origine conçue pour la vidéo *Das Loch* (2010, 27 min)<sup>1</sup>. Cette vidéo était installée dans l'arrière-salle de la Isabella Bortolozzi Galerie à Berlin (16 décembre 2011-4 février 2012). Elle accompagnait la rétrospective posthume d'un personnage fictionnel appelé Johannes, peintre prolifique dont l'œuvre comprenait 120 pièces de petit format installées dans la galerie, sur des présentoirs autonomes. Johannes, sa femme Hildegard et leur ami vidéaste Fritz étaient les trois protagonistes de *Das Loch*. Chacun y apparaissait sous la forme d'un mannequin à tête de polystyrène, vêtu et chevelu, parlant d'une voix synthétique et atone composée par ordinateur.

<sup>1</sup> Pour voir un extrait du film : <http://ensembles.mhka.be/items/4234/assets/14758>.



**SI OKARINA E RUNIKUT**

2015

**SI OKARINA E RUNIKUT**

2015

**SI OKARINA E RUNIKUT**

2015

**SI OKARINA E RUNIKUT**

2015

Laiton, ocarina en argile, pierre

Dimensions variables

Courtesy de l'artiste, kamel mennour,

Paris et Chert, Berlin

**BOURGEOIS HEN**

2015

Crayon sur papier

Dimensions variables

Courtesy de l'artiste, kamel mennour,

Paris et Chert, Berlin

**FRIENDS OF BIRDS**

2015

Installation sonore

Courtesy de l'artiste, kamel mennour,

Paris et Chert, Berlin

L'ocarina est un instrument de musique à vent ovoïde, ressemblant à une tête d'oie, d'où son nom : en italien, *oca* signifie « oie », et *ocarina*, « petite oie ». Il chante lorsqu'on lui donne du souffle. L'existence d'un conduit aérien en rend l'usage plus aisé, puisqu'il ne requiert pas, au contraire des flûtes, que l'instrumentiste positionne très précisément sa bouche et ses lèvres en fonction de la note à émettre. De tels instruments façonnés en argile existeraient depuis le Néolithique.

En Europe, ils ont été intégrés par Giuseppe Donati dans la musique classique vers 1860.

Faits d'argile et de cuivre, les ocarinas présentés ici datent de 2015. Ils ont été modelés puis sur-modelés par l'artiste, qui, pour cette installation, s'est fait enseigner la technique par l'un des derniers créateurs d'ocarinas au Kosovo, Shaqir Hoti. Une série d'ocarinas figurait dans l'exposition *Yes but the sea is attached to the Earth and it never floats around in space. The stars would turn off and what about my planet* (Galerie kamel mennour, Paris, 2014).

À la Biennale de Venise 2013, où Petrit Halilaj inaugurerait la première participation du Kosovo (sous le titre *I'm hungry to keep you close. I want to find the words to resist but in the end there is a locked sphere. The funny thing is that you're not here, nothing is*), le pavillon était transformé en nid. Seule la surface externe était visible pour les visiteuses et visiteurs, qui, par un trou, pouvaient également apercevoir les deux occupants : deux canaris vivants. L'ancien drapeau du Kosovo affiche un aigle à deux têtes, mais l'oiseau qui a donné son nom à ce pays est le *kos*, ou *Turdus merula*, le merle noir commun eurasiatique. Six cents spécimens d'oiseaux parmi les mille-huit-cent-douze animaux naturalisés furent produits et conservés au Musée d'histoire naturelle de Pristina, devenu institution autonome entre 1956 et 1964. Certains furent perdus lorsque le contenu du musée fut transféré à Belgrade pendant les guerres de Yougoslavie.

À sa réouverture, après-guerre, il fallut traduire l'inventaire du musée du serbe à l'albanais et au latin scientifique. Mais en 2001, le contenu de ce musée fut à nouveau déménagé alors qu'un projet de musée ethnographique du Kosovo, plus folklorique et plus nationaliste, prenait sa place. Les oiseaux, mis au rebut, s'empressèrent de pourrir. *Poisoned by men in need of some love*, l'exposition de Halilaj au WIELS à Bruxelles, a documenté certains oiseaux et animaux du musée perdu. À partir de photos aux couleurs saturées, sont nées des reconstitutions en terre, paille, excréments, colle et fil de fer, perchées sur les installations électriques, sur le sol, dans le coin d'une fenêtre, en



# DAVID HAMMONS

équilibre sur des tuyaux de cuivre. *Bourgeois Hens* est une série de dessins épinglés sur du bois de construction lui-même encadré. Chacun figure des jeunes coqs et poulettes qui se rengorgent.

Petrit Halilaj a donné plusieurs fois le titre *They Are Lucky to Be Bourgeois Hens* (*Elles ont de la chance d'être des poules bourgeoises*) à des poulaillers – et/ou des vidéos de ceux-ci. Ainsi, celle qui documente le poulailler qu'Halilaj a convaincu ses amis et voisins de Runik (Kosovo) de construire : il est en forme de fusée, moyen de transport permettant d'imaginer un voyage dans des espaces autres et la possibilité de s'élever dans les airs pour des volailles qui ne peuvent quitter le sol.

Dans la cafétéria de la Punta della Dogana, l'installation sonore *Friends of Birds* est un recueil d'appels en direction des oiseaux, émis par des amis et proches de l'artiste.



## CENTRAL PARK WEST

1990

Bicyclette, vêtements, panneau signalétique, enceintes portables  
Dimensions variables  
Pinault Collection

Deux éléments énoncent le même fragment de l'un des paysages urbains les plus significatifs de Manhattan. Le poteau indicateur « Central Park West » – un signe de rue récupéré – est attaché au flanc d'une bicyclette au pneu avant crevé, de telle sorte que l'élément signalétique soit à terre. La bicyclette semble le porter comme une lance baissée à terre ou, plus structurellement, l'utiliser comme un balancier. À l'origine un élément sonore complétait l'installation : le classique *Central Park West* du saxophoniste ténor John Coltrane. Il était diffusé continuellement par le biais des enceintes d'une « Jambox ».

Central Park West ouvre à la fois sur un lieu de promenade, de déplacement – le poumon du grand parc architecturé par Frederick Law Olmstead – et sur des quartiers historiques où la ségrégation raciale fut la plus marquante, avec les populations noires et hispaniques installées à Harlem. Les vêtements accrochés au vestiaire portatif composé par la bicyclette, le poteau et les enceintes portables sont noirs.

*Central Park West* a fait partie de la première exposition de David Hammons dans le cube blanc d'une galerie de Manhattan, celle de Jack Tilton, en 1990. Avec son panneau à terre, sa bicyclette au pneu crevé, l'installation accentue l'immobilisation d'un mouvement, qu'a opéré la station en galerie. Non loin de là était présentée la pièce *Death Fashion* : un portant où sont accrochés des vêtements noirs, la couleur du deuil portée par la population du monde de l'art. C'est ainsi que Hammons inclut dans ses matériaux la spécificité du site de leur présentation.



## CIGARETTE HOLDER

1990

Fil métallique, cigarettes  
Lucky Strike à demi fumées  
53,3 × 43,2 × 43,2 cm  
Pinault Collection

Le cheveu des noirs « préparé, coupé, coiffé par des mains humaines », la bouteille de vin très bon marché Night Train ou Thunderbird, les cigarettes Lucky Strike qu'ont touchées « des bouches noires » sont certains des objets à partir desquels David Hammons rend tangible le mode de vie d'un corps afro-américain déambulant dans la ville. Ce sont autant d'éléments qui « rejouent » les empreintes corporelles *Body-prints* que Hammons – enduisant des parties de son corps, ses cheveux, ses vêtements avec de la margarine – a imprimées dans les années 1970 sur du papier cartonné. De la même façon, ces « fume-cigarettes » jouant de la flexibilité de leurs fils métalliques et de l'enchevêtrement de leurs ombres projetées sur le mur, composent, avec leurs cigarettes à demi-consommées, encore d'autres blasons du corps afro-américain.





**FLIES IN A JAR**

1994

Bocal en verre, fermetures éclair,  
plantes

25,4 × 15,2 × 15,2 cm

Pinault Collection

Enfermé dans un bocal en verre, le rébus visuel de l'artiste joue sur le double sens du mot « flies », le pluriel de « fly ». Celui-ci désigne à la fois la mouche – qu'on cherche à attraper – et la fermeture-éclair de la braguette d'un pantalon. Le matériau de base est un bocal en verre, et rendu concret par l'association des tirettes de fermeture-éclair et des brindilles leur servant d'appui et de système de présentation.

*Fragile ?* L'exposition collective à l'espace Le Stanze del Vetro, sur l'île San Giorgio Maggiore à Venise, en 2013, avait associé *Flies in a Jar* à l'*Air de Paris* (1919-1939) encapsulé dans une ampoule pharmaceutique par Marcel Duchamp, ainsi qu'à *Dust to Dust* (2009) du Chinois Ai Weiwei, emprisonnant dans une urne en verre la poussière restante d'un vase néolithique.



**UNTITLED**

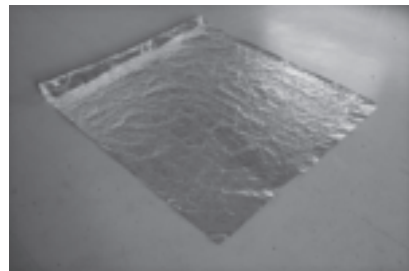
2007

Plastique

325,1 × 226,1 cm

Pinault Collection

Faite d'une bâche de plastique trouée, cette œuvre sans titre a été exposée en 2011 dans l'espace *uptown* de L&M Arts (galerie spécialisée dans l'Expressionnisme abstrait historique, celui de Willem de Kooning, Jackson Pollock ou Franz Kline), où David Hammons faisait alors sa seconde exposition. Il y montrait un ensemble de peintures composées de sacs-poubelles dépiautés, de bâches de plastique, de vieilles couvertures ou de serviettes usées couvrant partiellement ou complètement les traces abstraites peintes sur toile. L'utilisation d'éléments industriels ou de chantier produit un geste à la fois protecteur – on étend une bâche pour protéger, une couverture pour réchauffer – et violent – on empêche de voir. La contemplation des éléments de la peinture doit se porter sur les marges, dans les trous et les interstices. Le rideau de plastique tenu par des œilletons et laissant ainsi apparaître par ses trous le mur derrière lui ne cache pas d'autre peinture. Dans la galerie L&M Arts, ce readymade drapant le mur opérait une conflagration entre le public de la galerie et celui des SDF abrités dans un refuge non loin de là.



**GOLD FIELD**

1980-1982

Or pur

124,5 × 152,5 × 0,002 cm

Collection de l'artiste

Trois *Gold Field* (champ d'or) ont été produits en 1980-82 pour le premier et 1994, pour les deux autres. Chacun d'entre eux est un tapis d'or d'une épaisseur plus fine qu'un cheveu humain. Le premier champ d'or – celui qui est exposé ici – a été mis au point avec un ingénieur de la compagnie Engelhard Precious Metals, la plus grande compagnie américaine spécialisée dans les métaux précieux. Cette aide a permis la production d'une feuille d'or pur à 99,999%, d'un poids ne dépassant pas 13 kg et donc capable de se poser au sol et s'y maintenir sans colle, sans encadrement ni protection. L'or a été travaillé grâce à un procédé d'échauffement permettant d'amollir le métal et ainsi, de le façonner plus facilement. C'est sous la forme d'un rouleau qu'il fut envoyé par FedEx à l'atelier de l'artiste. Le tapis d'or y fut fabriqué. Deux années avaient été nécessaires, notamment pour que l'artiste trouve les moyens de le produire.

À l'entrée « Gold Field », figurant trois fois (avec quatre photographies) dans l'index qui compose le catalogue de sa rétrospective (*Roni Horn aka Roni Horn*, Tate Publishing, 2009), Roni Horn précise, parmi les matériaux de référence de ce travail, avoir connu l'or comme monnaie ou comme matériau de joaillerie dans la boutique de prêts sur gages de son père. L'artiste dit avoir voulu « rapporter l'or à sa simple présence physique. » Est mentionnée également parmi ses motivations, l'envie d'une relation plus proche au soleil. Les plis et les froissages du plan d'or, un peu plus ridé à chaque exposition, produisent des effets solaires supplémentaires,

# PETER HUJAR

et le mode de présentation du *Gold Field*, avec une extrémité repliée, est également dû à la volonté de gagner « encore plus de lumière. »

La rencontre entre *Gold Field*, Felix Gonzalez-Torres et son amant Ross Laycock, en 1990, alors que cette œuvre de Roni Horn était exposée au MOCA de Los Angeles, a produit d'autres effets lumineux. Gonzalez-Torres a écrit un texte magnifique à propos de cette rencontre, au moment où Laycock était en train de mourir du sida. Puis il a rencontré Roni Horn et une amitié est née. Selon les mots de Roni Horn : « [Felix] associait toujours Ross et son expérience du champ d'or. J'ai immédiatement senti présente la force de ce triangle. Je n'ai jamais rencontré Ross. Il était mort. Et puis, Felix a fait "Untitled" (*Placebo – Landscape – For Roni*), 1993 : un tapis de centaines de bonbons à emballages dorés. En 1994, j'ai répondu avec *Paired Gold Mats. For Ross and Felix.* »

Deux tapis d'or, l'un sur l'autre. L'histoire de ces œuvres a donné lieu à plusieurs expositions communes. *Gold Field* et "Untitled" (*Placebo – Landscape – For Roni*) ont été exposés ensemble en 2005 à la galerie Andrea Rosen de New York et *Gold Field* a également été montré avec un rideau d'or de Felix Gonzalez-Torres ("Untitled" (*Golden*)) au Solomon R. Guggenheim Museum de New York (2009-2010).



## **PALERMO CATACOMBS #2**

1963

Épreuve gélatino-argentique  
(signée, titrée et datée par l'artiste  
au verso)

50,8 × 40,6 cm

## **PALERMO CATACOMBS #4**

1963

Épreuve gélatino-argentique  
(signée, titrée et datée au verso)

50,8 × 40,6 cm

## **PALERMO CATACOMBS #5**

1963

Épreuve gélatino-argentique  
(timbre de l'Estate au verso)

50,8 × 40,6 cm

## **PALERMO CATACOMBS #8**

1963

Épreuve gélatino-argentique  
(timbre de l'Estate au verso)

50,8 × 40,6 cm

## **PALERMO CATACOMBS #10**

1963

Épreuve gélatino-argentique  
(timbre de l'Estate au verso)

50,8 × 40,6 cm

The Estate of Peter Hujar, courtesy  
Fraenkel Gallery, San Francisco,  
et Pace/MacGill Gallery, New York

« Avec la photographie, nous entrons dans la mort plate », écrit l'intellectuel français Roland Barthes.

Durant l'été 1963, Peter Hujar qui voyage en Italie rejoint Paul Thek, son compagnon et amant, à Rome. Ils passent les mois d'été et l'automne 1963 à Palerme en Sicile, à l'invitation de

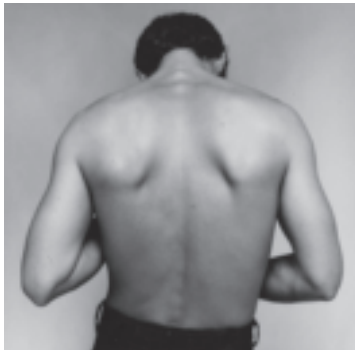
Topazia Alliata, la responsable de la galerie Trastevere.

Durant ce séjour, Hujar et Thek ont visité les Catacombes des Capucins de Palerme, où le premier a notamment photographié le second, posant au milieu et au contact des cadavres qui l'entourent en rangs serrés.

Construites au XVI<sup>e</sup> siècle à l'usage des moines, les catacombes contiennent environ 8 000 corps inhumés majoritairement durant le XIX<sup>e</sup> siècle – alors que la crypte s'ouvrait à la bourgeoisie sicilienne.

La dernière inhumation, celle d'une jeune femme, Rosalia Lombardo, eut lieu en 1920. Après un long processus de déshydratation, les corps étaient soit embaumés et laissés debout à l'air libre, soit disposés dans des cercueils munis ou non de vitres latérales. Ils sont rangés le long des murs, par catégories de genre, d'âge, etc. Hujar accompagne sa visite de nombreuses photographies de format carré prises avec son appareil Rolleiflex. Il fait lui-même ses tirages et chacun affiche les mêmes petits décalages (un angle inférieur droit qui n'est pas parfaitement en angle droit, etc.). Quinze ans plus tard, en 1976, Hujar limite la série à douze photographies pour la publication de son ouvrage *Portraits in Life and Death*, y compris la couverture : une photographie des catacombes, qui montre partiellement trois corps, disposés debout contre un mur, sur lesquels la lumière projette des ombres végétales.

Les douze images ne montrent jamais de vue générale des catacombes et se concentrent sur les corps, les différentes formes de leur présentation – à cercueil ouvert, grillagé ou vitré latéralement, sur plusieurs niveaux, debout ou couchés – et les indications écrites les accompagnant, notamment l'étiquette que chaque momie porte au poignet, avec son nom et ses dates de naissance et de mort. La présence théâtrale, la beauté de la désintégration et le pouvoir ornemental des corps sont individualisés et détaillés. Dans *Portraits in Life and Death*, les 29 portraits d'amis en vie et ceux des corps dans les catacombes sont mis sur le même plan, indiquant l'interdépendance et l'entropie entre un état et l'autre.



**ANDREW'S BACK**

1973

Épreuve gélatino-argentique (signée, titrée et datée par l'artiste au verso)

50,8 × 40,6 cm

**PAUL'S LEGS**

1979

Épreuve gélatino-argentique (signée, titrée et datée par l'artiste au verso)

50,8 × 40,6 cm

**DRAPED MALE NUDE (I)**

1979

Épreuve gélatino-argentique (timbre de l'Estate au verso)

50,8 × 40,6 cm

**PASCAL: SCARRED ABDOMEN**

1980

Épreuve gélatino-argentique (timbre de l'Estate au verso)

50,8 × 40,6 cm

**DRAPED MALE NUDE (III)**

1979

Épreuve gélatino-argentique (timbre de l'Estate au verso)

50,8 × 40,6 cm

**CHUCK GRETSCH (IV)**

1981

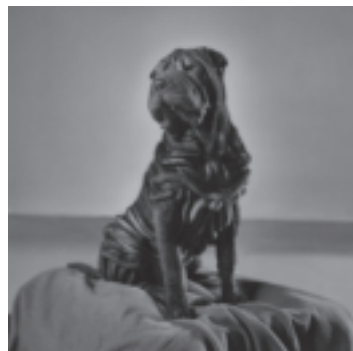
Épreuve gélatino-argentique (timbre de l'Estate au verso)

50,8 × 40,6 cm

The Estate of Peter Hujar, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco, et Pace/MacGill Gallery, New York

que lui a laissé la « superstar » washolienne Jackie Curtis après avoir déménagé, est à la fois intime et professionnel. Hujar a fait le vide dans cet espace, qui fait le lien avec l'histoire de la pratique photographique classique du portrait de studio. Cette tradition historique a été cependant débarrassée des décors et des fonds en usage de Paris à Johannesburg au XIX<sup>e</sup> siècle. Le loft est quasiment vide, meublé d'un lit, d'une table et de quelques chaises pouvant servir d'accessoires.

Si Hujar, formé à la photographie de mode, semble avoir opté pour une forme classique pour ses images – dans leur composition, leur cadrage, leurs éclairages, leurs contrastes – sa relation avec les corps devant son objectif n'a rien de canonique. Même lorsque Caravage l'inspire, comme dans ce *Draped Male Nude (I)* dormant et découvrant son sexe, le modèle, laissé libre de ses actes, est également doté de son autonomie. « Pour Hujar, il n'y avait pas de monstres et il n'y avait pas de possession », note l'un de ses intimes le critique Vince Aletti.



**WILL: CHAR-PEI,**

1985 (tirage 2014)

Impression pigmentaire (timbre de l'Estate au verso)

50,8 × 40,6 cm

**GREAT DANE**

1981

Épreuve gélatino-argentique (timbre de l'Estate au verso)

50,8 × 40,6 cm

**BOUCHE WALKER (REGGIE'S DOG)**

1981

Épreuve gélatino-argentique (timbre de l'Estate au verso)

50,8 × 40,6 cm

**DOG HELD BY PETER'S HAND**

1980

Épreuve gélatino-argentique (timbre de l'Estate au verso)

50,8 × 40,6 cm

**BEAUREGARD'S DOG**

1983

Épreuve gélatino-argentique (timbre de l'Estate au verso)

50,8 × 40,6 cm

**SNAKE ON A BRANCH, BAXTER-FOREMAN FARM, GERMANTOWN, NEW YORK**

1985

Épreuve gélatino-argentique (signée, titrée et datée au verso)

50,8 × 40,6 cm

**SKIPPY ON A CHAIR (I)**

1985

Épreuve gélatino-argentique (timbre de l'Estate au verso)

50,8 × 40,6 cm

The Estate of Peter Hujar, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco, et Pace/MacGill Gallery, New York

Lorsqu'il reçut son premier appareil photo à l'âge de 13 ans, Peter Hujar avait vécu la plupart du temps dans la ferme de ses grands-parents. On dit qu'il y a développé un lien fort avec les animaux, que traduiraient ses photographies des chiens de ses amis, de vaches, ou de serpents.

Avec souvent pour seule indication spatiale la ligne séparant le sol du mur, les portraits en noir et blanc, de format carré sont centrés sur la personne de l'animal. Les images très contrastées mettent en avant la matérialité des corps, leurs plis, leurs rides, leur pelage, leurs anneaux.

La profondeur de champ est réduite. Le cadrage crée une proximité physique avec le modèle. Plus encore que l'humain, l'animal doit être en confiance pour se laisser approcher d'aussi près. La légende veut que Peter Hujar ait fait don d'un tirage de *Will: Char-Pei*, avec sa tête tournée sur le côté, à chacun des sept médecins auquel il eut recours après que le diagnostic de pneumocystose (maladie opportuniste liée au syndrome d'immunodéficience acquise, le sida) – lui fut signifié le jour de l'An 1987.

Qu'il s'agisse d'humains ou d'animaux, la plupart des portraits réalisés après 1975 l'ont été dans le loft de Peter Hujar au 189 Second Avenue à Manhattan. Ce lieu,

# TETSUMI KUDO



## CYBERNETIC ART

1963

Technique mixte : balles de ping-pong, bocaux de verre, clous, collages dans une boîte en bois peint avec son couvercle  
77 × 49,6 × 10,2 cm  
Pinault Collection

Après son arrivée à Paris en 1962, le japonais Tetsumi Kudo construit plusieurs boîtes en bois, au sein desquelles il place des objets trouvés ou des outils (il n'a ni atelier, ni moyens de production). Il en existe deux, peints en bleu, qui renferment à peu près le même dispositif. L'une s'appelle *Votre Portrait*, *Votre Jeu*, 1962-1963 (*Your Portrait*, *Your Game*) et appartient à la collection du Fonds National d'Art Contemporain. Sur l'autre boîte figure l'inscription « Cybernetic Art. Kudo Co. Ltd. » Elle associe l'intitulé « Art cybernétique » à une compagnie à responsabilité limitée : Kudo Ltd. De la même façon l'entreprise Kudo a signé « Instant Sperm. Kudo Co. Ltd. », l'un des produits écoulés par l'artiste, un préservatif rempli de liquide blanchâtre. Il est servi en cocktail au public du Workshop de la Libre Expression (Centre américain des artistes de Paris en 1964 ; ou Théâtre de la Chimère à Paris en 1966). Il est également édité comme multiple et muni alors d'un ruban rose ou bleu. La boîte *Cybernetic Art* s'ouvre par deux jointures. À l'intérieur, se trouve un jeu

de billard, un peu comme un *flipper* mais sans circuit électrique pour animer le trajet de la boule de ping-pong. La manette, dépourvue de ressort, est un petit phallus en résine. Si la boule pouvait être lancée, elle parcourrait d'abord un circuit ponctué de formes de spermatozoïdes, pour accéder à une frise composée de deux vulves accolées. Le terrain de jeu du billard est composé d'un damier marqué d'œilletons et de petits clous, permettant de dévier le trajet hypothétique de la boule et la faire tomber dans l'un des cinq bocaux de verre. Mais elle doit d'abord traverser une zone où sont répétées des images de corps bodybuildés. Portant l'étiquette « Instant », chaque bocal hermétiquement fermé contient une boule de ping-pong. D'autres récipients en verre, renfermant et compressant des poupées sous le titre *Bottled Humanism. Cybernetic art. Kudo Co. Ltd.*, 1962 ont également été distribués par Kudo au Workshop de la Libre expression en 1964.



## SANS TITRE

vers 1970

Matière plastique composite, résine, poils, pâte à modeler  
7 × 25 × 2 cm  
Pinault Collection

Fabriquées en matière plastique, résine et pâte à modeler, auxquelles du crin ou des poils ont été ajoutés, ainsi que des pigments irisés, ces formes péniennes sont aplaties. C'est ce que montre la performance où Hiroko Kudo, l'épouse de l'artiste, utilise un fer à repasser pour écraser quatre de ces formes. L'opération a lieu durant le happening « Souvenir de mue » (« Souvenir of Moulting »), au sein de l'exposition *Happening et Fluxus*, en 1970 à la Kunsthalle de Cologne. C'est, du moins, ce que signale la légende d'une photographie, par Tetsumi Kudo, de cette action.



## SANS TITRE

1975

Technique mixte et cage  
18 × 11,5 × 9 cm  
Pinault Collection

Tetsumi Kudo a mixé lui-même les matériaux de ses empreintes de pieds, de mains, de bouche ou de fragments de visage, sans livrer ses secrets de fabrication. Leur fragilité n'est qu'apparente, leur aspect presque délité ou leur consistance molle cache en effet la dureté qu'elles acquièrent et leur résistance aux injures du temps. La fleur – un brin de muguet – est en plastique. Kudo fume beaucoup, et comme en témoignent les documents photographiques ou vidéo, il allume de nombreuses cigarettes, qu'il ne termine pas. Sur ces documents, on voit les cigarettes incandescentes lorsque Kudo les fiche dans les bouches sur lesquelles il travaille. Et, lorsque l'un de ces visages apparaît entier, on voit alors la fumée sortir par les yeux.



## VOTRE PORTRAIT

1970-1975

Plastique et bois peints, mousse végétale et résine peintes, objets en plastique, fils métalliques, transistors et résistance électrique  
30 × 42 × 21 cm  
Pinault Collection





**PORTRAIT OF ARTIST  
IN CRISIS, PORTRAIT  
OF EUGÈNE IONESCO**

1976

Cage, plume, résine, pièce,  
thermomètre, miroir et technique  
mixte

32 × 35 × 22 cm

Pinault Collection



**PARADISE**

1979

Métal et bois peints, fibres végétales  
et résine peinte, plastique et  
médicaments

38 × 31 × 21 cm

Pinault Collection

« On ne peut pas se passer de  
"boîte" pour vivre. On naît dans une  
boîte (matrice), vit dans une boîte  
(appartement) et finit après la mort dans  
une boîte (cercueil) », écrit Kudo en  
1976. *Votre Portrait* ainsi que *Portrait de  
l'artiste en crise* sont les titres par lesquels  
Tetsumi Kudo étiquette les boîtes  
particulières que sont ces cages à oiseaux  
et ces aquariums domestiques munis de  
leur décor et leurs poissons en plastique,  
ainsi que de thermomètres pour vérifier  
la température ambiante.  
Il emprisonne dans la cage ou

l'aquarium des empreintes en résine  
représentant des parties de corps,  
comme des pièces détachées. Ce sont  
des globes oculaires, des nez, des  
oreilles, des bouches avec des cigarettes,  
des phallus (symboles selon Kudo  
de la « décomposition de la dignité  
humaine »), des mains ou des organes  
internes, telle une cervelle en plastique,  
ainsi que des excréments.

Ces empreintes apparaissent également  
en lambeaux, comme le seraient  
des mues reptiliennes. Toutes ces  
« images en relief » comme les qualifie  
le critique Alain Jouffroy, sont peintes  
en couleurs pastel et fluorescentes,  
parfois phosphorescentes, manifestant  
la condition en mutation d'un corps-  
artefact.

La face externe d'un visage en polyester  
moulé est plongée dans l'aquarium ou  
accollée à lui, ou encore confinée dans  
la cage. Elle est munie parfois de mains  
décharnées, qui semblent tenir l'espace  
contraint par les barreaux ou le Plexiglas.  
Parfois les deux hémisphères d'un  
cerveau, visibles seulement par derrière,  
sont insérés sous ce visage. Celui-ci peut  
évoquer l'artiste en fumeur.

À partir de 1976, interviennent les traits  
et le nom d'Eugène Ionesco, le célèbre  
auteur de théâtre d'origine roumaine  
vivant à Paris. Tetsumi Kudo semble  
s'être très mal entendu avec lui, lorsqu'il  
avait été invité à collaborer en tant  
que directeur artistique du film *Mire*  
(1970), basé sur une œuvre d'Ionesco.  
L'intitulé *Portrait de l'artiste en crise*.  
*Portrait d'Eugène Ionesco* conjugue ces  
hypothèses. Et pourtant, sur l'étiquette  
placée sur la cage vert fluo, il y a  
simplement : *Portrait of Artist*. Avec la  
forme pénienne quelque peu flaccide  
accrochée par-dessus la tête, sa matière  
râpeuse et échevelée et ses yeux rougis, il  
n'est guère reconnaissable.

Des pièces de monnaie dans la cage  
indiquent une sorte de culte rendu  
à l'auteur, concentré à peindre au  
pinceau, qu'il tient d'une main, un étron  
maintenu de l'autre. Trois mangeoires  
où figurent deux oiseaux et un cœur  
encombrent également la scène.



**GABRIEL GAVEAU**

1981

Piano à queue, peinture acrylique  
Liquitex

151 × 200 × 104 cm

Pinault Collection

*Gabriel Gaveau* est le premier piano  
peint par Bertrand Lavier pour  
l'exposition *5 pièces faciles* à la galerie  
Éric Fabre de Paris en 1981. L'artiste,  
n'ayant pas d'atelier, a utilisé le local  
de l'ancienne galerie Éric Fabre et c'est  
également le galeriste qui a payé pour  
l'achat de cet instrument de musique,  
dans un magasin spécialisé des Puces.  
L'instrument « Gabriel Gaveau »  
est un *pianola*, c'est à dire un piano  
traditionnel augmenté d'un mécanisme  
intégré, qui lui permet de jouer tout  
seul. Il peut encore être utilisé, comme  
tous les objets peints par Bertrand  
Lavier, restés fonctionnels : cette  
possibilité d'usage différencie le piano  
d'une réplique.

La peinture qui le recouvre n'est ni  
un gel transparent ni du goudron,  
mais une couche de même couleur  
que la couleur de l'objet. Il en est  
ainsi du corps du piano, des touches  
blanches et noires, des pédales couleur  
argent, et de la plaque dorée, au nom  
de *Gabriel Gaveau*.

Lavier a, à l'époque, intitulé son geste  
ostensible et manifeste, tel un cliché  
de peinture moderne, la « touche Van  
Gogh » : c'est la matière qui contient  
à la fois un pouvoir d'attraction et de  
démonstration.

*Gabriel Gaveau* a été acquis pendant  
son exposition chez Éric Fabre par  
Herman Daled, qui, avec son épouse  
Nicole, avait commencé à constituer  
l'une des plus célèbres collections d'art  
conceptuel des années 1960-1970  
en Belgique. Daled a dérogé quelque  
temps à la règle qu'il s'était fixée, de ne



rien exposer dans sa maison. Il a installé *Gabriel Gaveau* dans l'ancien salon de musique construit par Henry Van De Welde, à la place du piano qui figurait dans les photographies des années 1930. Il l'a prêté ensuite au Centre Pompidou, puis au Palais des beaux-arts de Bruxelles avant qu'il n'intègre la Pinault Collection.



**LA BOCCA / BOSCH**

2005

Canapé sur congélateur  
85 × 212 × 87 cm (canapé)  
86 × 157 × 70 cm (congélateur)  
Courtesy Kewenig, Berlin et  
Palma de Majorque

C'est à la galerie Xavier Hufkens (Bruxelles) qu'est montrée, en 2005, *La Bocca / Zanker*, soit un congélateur familial surmonté d'un canapé en forme de bouche géante, d'après un dessin de Salvador Dalí. Dans une exposition antérieure à la galerie Patrick Seguin (Paris), un congélateur avait servi de socle à une table de Jean Prouvé. Au sein de ce chantier ouvert par Bertrand Lavier, convoquant des éléments de design contemporain, souvent l'objet est là en premier et son socle vient après. Dans le cas de *La Bocca*, ce fut l'inverse. Les proportions semblaient convenir, et une fois commandé et livré rapidement à l'atelier, cette hypothèse put être vérifiée. Telle est la loi du ready-made, qui impose sa forme. *La Bocca / Bosch* est l'une des variantes d'une « édition » de trois pièces. Chacune a un congélateur de marque différente. En 2005, *La Bocca / Bosch* fut exposée dans la Kewenig Gallery de Cologne : l'exposition avait pour titre *Lumières d'étoiles*, et la pièce était placée dans une salle au sous-sol. Les lèvres ont embrassé d'autres territoires : ainsi à Moscou, dans l'exposition *Afternoon*, en 2010, la pièce était placée au dernier étage du magasin Tsum, au sortir d'un escalator où on la découvrirait graduellement. À Paris elle fut présentée au Grand Palais en 2006 dans l'exposition *La Force de l'Art*, puis à l'exposition *Bertrand Lavier, depuis 1969* au Centre Pompidou. Après le déménagement de la galerie Kewenig à Berlin, elle a été montrée dans l'exposition *Bertrand Lavier : Medley*, en 2014. En 2006, une version en porcelaine du canapé a été produite à la Manufacture Nationale de Sèvres (en coproduction avec le Musée du Louvre et la Caisse des Dépôts), conçue par l'artiste pour l'exposition *Contrepoint 2, de l'objet d'art à la sculpture* au Louvre.



**UNTITLED**

1990/1992

Épreuve gélatino-argentique  
38,5 × 27,7 cm  
Pinault Collection



**CARNIVORES**

1992/1997

Épreuve gélatino-argentique  
60 × 45 cm  
Pinault Collection

Ces deux images noir et blanc ont été photographiées dans un musée : l'une, *Carnivores*, au Musée d'Histoire Naturelle de New York, où Zoe Leonard a commencé à prendre des photographies dans les années 1979-1980 ; l'autre, *Untitled*, dans un musée d'histoire naturelle en Europe. Coupant court à tout sensationnalisme, ces photographies de musées engagent immédiatement un questionnement



**MANUBELGE**

1982

Armoire à pharmacie, verre, métal,  
peinture acrylique Liquitex  
165 × 74 × 35 cm  
Pinault Collection

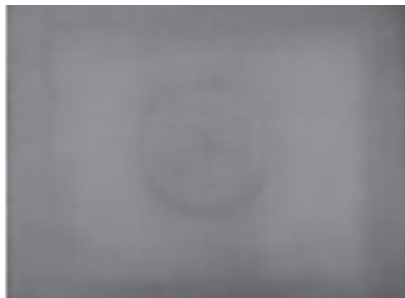
C'est pour son exposition à la Galerie Michèle Lachowsky d'Anvers, que Bertrand Lavier achète une armoire à pharmacie dans une brocante à Bruxelles, et qu'il la présente avec une série d'objets peints (un punching ball, une échelle, un classeur). Elle a été peinte sur place, dans la galerie, qui a servi d'atelier. Cet objet « paramédical » a peut-être particulièrement parlé au collectionneur Herman Daled, médecin radiologiste, qui l'a acquise. On remarque pour la première fois l'utilisation d'un gel medium transparent. Lavier l'a également employé pour peindre les fenêtres du Friedericianum, à Kassel lors de la Documenta 7 en 1982, exposition pour laquelle fut publiée en guise de texte critique sur l'artiste la fiche technique de Liquitex, firme productrice du medium.

# FRANCESCO LO SAVIO

des politiques de la monstration et des processus de subjectivation à l'oeuvre dans les institutions muséales. Du hiatus entre la matérialité physique des deux fourrures animales accrochées, comme pendues, verticalement, et leur catégorisation en tant que « carnivores », jusqu'à la violence naturalisée du spectacle du chat et de la souris, les deux photographies considèrent la façon dont les choses sont ordonnées, mémorisées, préservées, décrites et même destinées à « une bonne image ». Zoe Leonard a utilisé des films 35mm noir et blanc et a réalisé ses tirages argentiques dans sa chambre noire.

La double datation indique le temps de latence entre la captation de l'image et le tirage sur papier – un temps qui a servi à l'artiste pour penser la raison d'être de ces photographies. Généralement, les deux processus, l'*editing* – la sélection d'une image au sein d'un corpus plus large – et le tirage procèdent d'expérimentations nombreuses, pendant plusieurs mois et parfois des années. L'artiste les a souvent comparés au processus de l'écriture – une production sur papier comme celle des images, qui nécessitent « une recherche éditoriale », dit-elle. « On a une masse d'images, que l'on doit réduire jusqu'à l'image qu'on pense la plus importante. Puis en faire des tirages, recommencer encore et encore, jusqu'à se débarrasser de tout excès, trouver la bonne densité, le bon papier, etc. » Quelles que soient les photographies, elles ne sont jamais coupées ni recadrées (à l'exception de celles qui sont liées à une « mise en scène » théâtrale, ainsi la fabrication des archives de l'actrice fictive Fae Richards). C'est ce que signale le filet noir, la bordure non exposée du film qui les entoure. Le cadre de l'image signale ainsi la position qu'occupe l'artiste au moment de la prise de vue, toujours rendue visible. Cette éthique photographique, qui ne dissimule ni la place, ni la subjectivité de la photographe, nécessite souvent de très nombreuses quantités de film pour parvenir à choisir une image, puis à la rendre visible tout en affirmant la référence de son cadre. Sans cette référence, explique l'artiste, nous n'aurions qu'un champ visuel, qui ne rend pas compte du processus photographique ni du ou de la photographe.

Les photographies sont exposées sans cadre. Elles tiennent au mur et sont recouvertes par une simple plaque de verre, qui expose le corps fragile du tirage.



## SPAZIO LUCE

1960

Résine synthétique sur toile

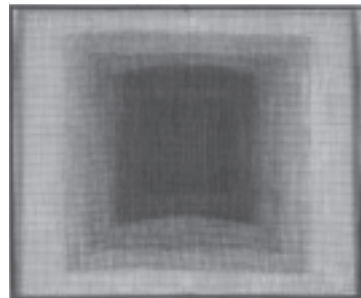
170 × 200 cm

Pinault Collection

Lo Savio définit ses monochromes comme des « visions de spectres lumineux dans l'espace. » Les toiles visent « à la mise en oeuvre d'une conception spatiale pure, où la structuration de la surface est définie uniquement par la lumière, dans le but de parvenir à un contact avec l'espace environnant. »

Dans le catalogue de la première exposition, en 1961, des peintures de Lo Savio (Leverkusen, Allemagne), en compagnie du peintre américain Ad Reinhardt et du peintre belge Jef Verheyen, le conservateur allemand Uto Kultermann remarquait : « Tous les dessins et les peintures dans l'exposition partent de la forme du cercle et essayent, par les moyens des plus petites nuances de couleur, de produire le mouvement de respirer dans l'espace. Par le biais de surfaces superposées, une zone suspendue est suggérée, qui n'a ni direction ni dimension et existe comme une unité en soi. »

Ainsi qu'en attestent les documents d'archives, *Spazio Luce* est exposé par la galerie Christian Stein (Milan) à partir de 1960 et on retrouve cette oeuvre à la Biennale de Venise de 1980. L'oeuvre fait partie de la sélection de « monochromes italiens » pour l'exposition *La couleur seule* au Musée Saint-Pierre art contemporain de Lyon (1988) et intègre la sélection de la *Collection Christian Stein* montrée au Nouveau musée de Villeurbanne (1992). Elle fait partie du corpus de l'exposition *Art Italien 1945-95 : le visible et l'invisible* qui tourne dans plusieurs musées du Japon, et également de l'exposition monographique *Lo Savio*, au Centre d'art contemporain Luigi Pecci à Prato (2004).



## FILTRO E RETE

1962

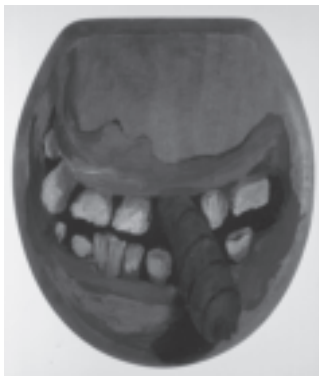
Filets métalliques superposés, cadre en fer

100 × 120 cm

Pinault Collection

Les filtres, par la juxtaposition de différentes surfaces semi-transparentes, fusionnent avec le milieu environnant. La toile est remplacée par une série de treillis métalliques. Deux d'entre eux sont tendus sur une cornière rectangulaire. Entre les deux, sont superposés d'autres treillis carrés dont les formats décroissent successivement jusqu'au carré central dont la trame plus serrée, plus chargée, apparaît la plus sombre. Le travail se situe « entre espace théorique et espace réel », selon l'artiste. Il est question d'une « situation d'absorption chromatique-énergétique », créée par l'addition de surfaces à faible pouvoir d'absorption lumineuse, « ce qui détermine une dynamique d'intensité chromatique inversement proportionnelle à l'action additionnelle des filtres. » L'oeuvre a également fait partie de la collection Christian Stein.

# LEE LOZANO



## NO TITLE (TOILET LID)

vers 1962-1963

Huile sur abattant de toilette en bois

37,5 × 33,5 × 2 cm

Pinault Collection

L'abattant de toilette a probablement été trouvé lors des excursions de Lee Lozano dans les marchés aux puces et d'occasion de Canal Street à New York.

Une bouche souriante avec un cigare à la place d'une dent (l'autre canine est aiguisée comme celle d'un vampire) a été dessinée en 1962 et de nombreux sourires édentés figurent parmi les dessins de Lee Lozano des débuts des années 1960.

Dans ses carnets, Lee Lozano note :

*29 mai 1968*

« L'émail sur mes dents se désintègre (quand j'avais 12 ans j'étais une bouche de métal). L'émail se défait par points qui deviennent marron. Peut-être un jour je pourrai réaliser un vœu secret : du platine devant, avec un diamant fiché dans chaque. J'ai les diamants, c'est la dentisterie que je n'ai pas les moyens de payer. »

*18 mai 1969*

« Je remarque chez Paula Cooper que beaucoup de gens ont des dents décolorées ou pourries ("dent de New York"). (Moi aussi). Se reenseigner sur l'insertion de bijoux dans les dents, les peindre de différentes couleurs, etc. »



## CROOK

1968

Huile sur toile, deux panneaux

Dimensions totales : 244,4 × 177,8 cm

Pinault Collection

Plutôt que de diviser en phases ou en périodes le travail de Lee Lozano, on le considère davantage aujourd'hui dans la fluidité de ses divers aspects, passant du personnel à l'artistique et parallèlement d'une pratique à l'autre, de la peinture aux « pièces de langage » par exemple. Ainsi le titre *Crook* (courber) associé à la peinture à l'huile en deux parties de 1968, est-il à mettre en rapport avec une liste de verbes provenant de l'un de ses carnets de notes : « Liste de titres de peintures 1964-67 (Mai) ». Celle-ci débute par les verbes : « FRAISER », « TOURNER », « (LAISSER) FILER » – écrits en capitales, comme dans la plupart de ses pièces textuelles – qui se rapportent clairement au vocabulaire de l'ouvrier et à l'usage d'outils ou de machines-outils spécifiques. La compilation de verbes applicables à soi-même par l'artiste Richard Serra en 1967-1968, légèrement postérieure, mais beaucoup plus célèbre que celle de Lozano, sera définie comme un programme engrangeant le travail du sculpteur (« rouler, couper, déchirer... »). Chez Lozano, ces verbes, qui ne sont pas sans connotations sadomasochistes, décrivent non le projet, mais les formes, ainsi rattachées au corps, même si elles sont abstraites.

L'époque est au rapprochement de l'artiste et de l'ouvrier en peinture, comme l'affirment ses contemporains Frank Stella et Donald Judd. Lee Lozano utilise des pinceaux de peintre en bâtiment de 7 cm. L'application d'une peinture aux oxydes métalliques – ses couleurs ont été

qualifiées de « fournitures de bureau » – construit une surface striée et légèrement réfléchissante, et une corporéité pleinement soumise à la poussée directionnelle des traces du pinceau. Mais la position de Lozano par rapport au travail de l'art est plus ambiguë que celle de ses collègues masculins. Ainsi déclarera-t-elle en 1970 : « JE NE ME DIRAIS PAS UNE TRAVAILLEUSE DE L'ART MAIS PLUTÔT UNE RÊVEUSE DE L'ART ET JE NE PARTICIPERAI QU'À UNE RÉVOLUTION TOTALE QUI SOIT SIMULTANÉMENT PERSONNELLE ET PUBLIQUE. »



## NO-GRASS PIECE

[PART 1 & 2]

1969

Mine de plomb et encre sur papier

27,9 × 21,6 cm

The Estate of Lee Lozano,

Courtesy Hauser & Wirth

## MASTURBATION INVESTIGATION

1969

Mine de plomb et encre sur papier  
27,9 × 21,6 cm

The Estate of Lee Lozano.  
Courtesy Hauser & Wirth

## THINKING OFFER

sans date

Stylo sur papier vélin  
26,1 × 31,2 × 3 cm

The Estate of Lee Lozano.  
Courtesy Hauser & Wirth

Le 22 janvier 1971, un vendredi, précise-t-elle, Lee Lozano envoie à Charlotte Townsend, directrice de la « Mezzanine Gallery » au sein du Nova Scotia College of art (Halifax, Canada), un plan d'accrochage et dix feuilles.

Ce sont les « dessins » de neuf pièces, *No-Grass* s'étendant en effet sur deux feuilles. Elle recommande de bien les espacer car elle promet d'en envoyer d'autres à insérer dans les interstices.

L'exposition *Infofiction* est une mini-rétrospective des pièces textuelles (« Language Pieces ») de l'artiste et leur seule présentation de son vivant. Le titre se rapproche d'une instruction provenant des carnets de l'artiste : « L'INFORMATION EST DU CONTENU. LE CONTENU EST DE LA FICTION. LE CONTENU EST BORDÉLIQUE. » Ces mots semblent également un commentaire critique de la célèbre exposition d'art conceptuel organisée au Musée d'art moderne de New York par le conservateur Kyneston McShine : *Information*, datant de l'été 1970. Rares sont les femmes ayant été sélectionnées pour y participer. Lozano n'en fait pas partie.

Lee Lozano est précise sur ses instructions d'accrochage de *No-Grass*, dont les deux feuilles doivent être contigus et qui doit se trouver à 7,6 cm d'une autre pièce intitulée *Grass*. Ces pièces doivent être installées sur le mur qui fait face à l'entrée de la galerie. La « MAST. INV. » (*Masturbation Investigation*) est placée sur le mur d'entrée.

La hauteur d'accrochage de l'ensemble est fixée à 1,45 m du plancher, pour le confort de vue. Lozano

préconise également de placer les feuilles dans des pochettes plastique scotchées sur le mur, du fait de la fragilité des papiers, qui sont parfois des copies carbone.

Chacune de ces pièces textuelles produit le paradoxe d'être à la fois prescriptives (ce sont des instructions) et rétrospectives (Lee Lozano a suivi ces instructions à la lettre et a noté leurs effets).

Ainsi *No-Grass* doit immédiatement succéder à *Grass*, soit l'inhalation d'une excellente marijuana, de façon à rester « perché » le plus vite possible, toute la journée, pour voir ce qui se passe pendant six semaines du 1<sup>er</sup> avril et jusqu'au 3 mai 1969. Datée du 4 mai 1969, *No-Grass* lui a donc succédé.

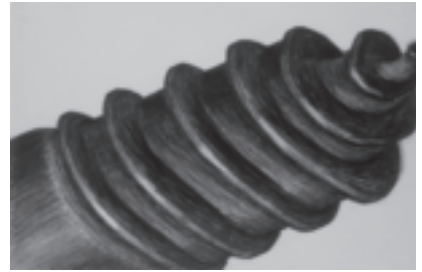
La pièce a duré trente-trois jours. Les effets du sevrage sont notés avec leur date – ainsi que les ruptures de jeûne.

Ces ruptures sont associées à une autre pièce textuelle, qui court dans le même temps, intitulée *Dialogue*, où l'artiste note ses conversations avec John Torreano, La Monte Young et Marian Zazeela, ou Alan Saret, au cours desquelles elle reprend la consommation d'herbe.

*Grass* et *No-Grass* ont déjà été montrées ensemble à la galerie Paula Cooper de New York, dans l'exposition de groupe « Number 7 » (mai 1969) et publiées dans *End Moments*, le magazine du compagnon de Lozano, l'artiste Dan Graham *Masturbation Investigation*, « le travail le plus difficile que j'aie jamais fait », est une pièce datée du 3-5 avril 1969. Elle dure trois jours, passés à comparer les effets du fantasme, du recours à des images ou de l'utilisation d'objets. Pendant ce temps, la pièce *Grass* est également en cours, ainsi que d'autres, comme la pièce *Grève Générale* (dans laquelle il s'agit d'éviter d'être présente à des réunions officielles ou publiques liées au monde de l'art).

La notion de simultanéité est importante, le travail est toujours « maintenant ». « Tout l'art que j'aie jamais fait est mon travail "en cours" », écrit Lozano.

*Thinking Offer*, pièce textuelle où Lozano offre de « penser à quelque-chose pour quelqu'un » ne faisait pas partie d'*Infofiction* et n'est pas datée.



## NO TITLE

1964

Mine de plomb sur papier  
36,5 × 46,5 × 2,5 cm  
Pinault Collection

## NO TITLE

1962

Mine de plomb et crayon sur papier  
chamois  
27,31 × 34,92 cm  
Pinault Collection

## NO TITLE

vers 1963

Crayon et mine de plomb sur papier  
23 × 24 cm  
Pinault Collection

## NO TITLE

1963

Crayon et mine de plomb sur papier  
58,5 × 73,8 cm  
Pinault Collection

## NO TITLE

1964

Mine de plomb sur papier  
21 × 21 cm  
Pinault Collection

## NO TITLE

1964

Mine de plomb sur papier  
36,5 × 46,5 × 2,5 cm  
Pinault Collection

## NO TITLE

1964

Mine de plomb sur papier  
28,5 × 34,5 × 2,5 cm  
Pinault Collection

Les dessins d'outils ou de parties d'outils, qui se transforment drastiquement vers 1964-1965 pour devenir des gros plans détaillés, hyperréalistes, représentent de l'outillage – mèches, forets, tuyaux



en caoutchouc – utilisés par ceux qui travaillent de leurs mains. Selon l'exécuteur testamentaire de l'artiste, Barry Rosen, les objets ou parties d'objets représentés pouvaient provenir de ses expéditions en compagnie de ses amis artistes Carl Andre et Hollis Frampton, à la recherche de matériaux sur Canal Street dans le sud de Manhattan. Les trottoirs y étaient encombrés de revendeurs divers, notamment d'articles d'outillage, de morceaux d'acier et de toutes sortes de ferrailles. Paradis du colportage, Canal Street faisait également commerce, au début des années 1960 de pièces détachées provenant du démantèlement des bateaux et des chantiers navals, notamment ceux qui, subventionnés par la marine militaire pendant la Deuxième Guerre mondiale, puis pendant la guerre de Corée, avaient été laissés aux ferrailleurs, vendant les matériaux au poids. Comme c'était aussi une période où on a fait appel aux femmes pour travailler dans l'industrie de l'armement (« We Can Do It! »), il est évidemment séduisant de penser que toute cette ferraille produite par une force industrielle féminine ait été recyclée par Lee Lozano.



#### NO TITLE

vers 1962

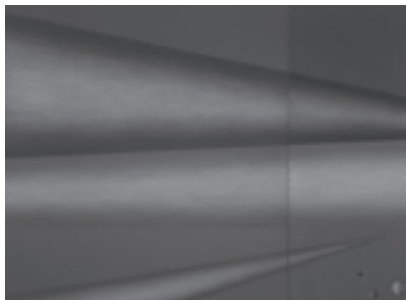
Huile sur toile

94 × 103,5 × 4,5 cm

Collection particulière, Paris

Les symboles de la civilisation judéo-chrétienne, la croix et l'étoile de David, sont l'objet d'une série de peintures où ces éléments sont incrustés dans un corps féminin et, souvent, le martyrisent. Dans un cas, l'étoile de David est écrasée entre ses dents. Dans un autre, elle est compressée dans une main, après qu'une

forme de mutilation sanglante a eu lieu. Dans un autre encore, des seins sont effacés derrière deux étoiles de David, alors qu'un œil, en forme d'auréole, est suspendu autour du cou. De même pour la Croix. Une peinture dépeint « la dernière station de la croix » dans une ouverture vaginale. Dans le cas de l'œuvre ici exposée, la croix qui pend au cou prend tellement de place sur la poitrine, qu'elle écarte les seins vers l'extérieur et qu'elle les blesse, comme semblent en témoigner les marques peintes. Ces marques, fabriquées de vermillon devenu sombre comme du sang séché, indiquent également que « la frontière entre la surface protectrice de la peau et les profondeurs sans fin de l'intérieur de la blessure, présentent un défi pour le besoin pervers qu'a la peintre de pénétrer, et son plaisir de la dissection », comme l'énonce Sabine Folie, l'une des exégètes de Lozano.



#### NO TITLE

vers 1965

Huile sur toile, deux panneaux

Dimensions totales :

234,3 × 310,3 × 3,9 cm

Pinault Collection

*No Title* (1965) aurait dû être exposée à la Green Gallery de New York, l'une des plus importantes galeries d'avant-garde. Lozano y avait déjà exposé seule en 1964 ainsi qu'aux côtés d'artistes minimalistes. La galerie prévoit une nouvelle exposition en septembre 1965 et commande un texte à la critique Jill Johnston (« Lee Lozano, Green Gallery, 1965 »), mais la galerie ferme de façon impromptue. L'exposition n'a pas lieu et seul le texte écrit par Jill Johnston sera publié quelques décennies plus tard. Lee Lozano expose en 1966 à la Bianchini Gallery de New York. Le carton d'invitation est une photographie en noir et blanc prise par le

cinéaste expérimental et ami de l'artiste Hollis Frampton. Elle représente « une vue de la table de travail dans l'atelier de Lee Lozano dont le travail sera montré à la Bianchini Gallery du 5 au 30 novembre 1966. » Sur la table, vue d'en haut, reposent nombre d'outils – tenailles, ciseaux, boulons, matériel d'artiste ; un cartel d'une de ses œuvres au nom de la Green Gallery ; une sculpture de 1961 de Carl Andre intitulée *Cock* (bite) ; une boîte d'allumettes du bar Max's Kansas City. Des cigarettes et une tasse à café, reposent, elles, sur un tabouret, et non loin de là, on voit une cellule photo-électrique ainsi que quatre tests Polaroid de la séance photo qui a donné lieu à cette image. Dans cette « mise en abyme », les procédures qui l'ont menée aux peintures abstraites alors exposées sont ainsi toutes rendues visibles, passant par les dessins en noir et blanc, jusqu'aux outils, métaphores sexuelles dont ils sont les représentations. Lozano se retire volontairement de la scène artistique à partir de 1972 et décide également d'un boycott général des femmes. Cependant, selon son complice et exécuteur testamentaire Barry Rosen, « elle n'arrêta pas de faire de l'art, elle arrêta de faire de l'art marchandise. » Malgré les nombreux trous dans sa biographie, il est aujourd'hui établi qu'elle continua de vivre à New York pendant une dizaine d'années, fréquentant une librairie d'art et quelques espaces alternatifs, elle fut même invitée à la Documenta 6 (1977), invitation qu'elle refusa. Dix ans après son retrait, elle s'établit à Dallas, ayant changé son nom pour la simple lettre « E ». Lozano, peut-être du fait de sa décision de retrait du monde de l'art, a été presque complètement oubliée pendant vingt ans. Néanmoins, retrouvée « à la dernière minute », un an avant sa mort en 1999, elle est apparue, dans le cours des années 2006-2007, comme la redécouverte du XXI<sup>e</sup> siècle. Témoin, le nombre de ses rétrospectives, la dernière au Moderna Museet de Stockholm (2010) avant celle du Centro de Arte Reina Sofia de Madrid qui aura lieu en 2017.



## ROBERT MANSON



### TRAVAUX DES CHAMPS ET ANIMAUX DE LA FERME

vers 1950

Groupe de 37 photographies  
25,4 × 19,3 × 1,5 cm  
Pinault Collection

### SCÈNES DE LA VIE QUOTIDIENNE ET TYPES RURAUX

vers 1950

Groupe de 32 photographies  
25,4 × 19,3 × 1,5 cm  
Pinault Collection

Cet ensemble de photographies fut acquis dans une vente aux enchères, samedi 18 juin 2011, dans laquelle figurait également un ensemble de vingt-et-une photographies prises et tirées par Manson, consacrées aux métiers ruraux (apiculteur, maréchal-ferrant, vannier, lavandières, maquignons, charbonniers en forêt), ainsi que plusieurs photographies consacrées au scoutisme.

Ce sont d'ailleurs les sites et groupes de discussion en ligne des scouts qui sont les mieux renseignés sur le parcours et l'activité de « l'ami Robert », qui « se déplaçait souvent à bicyclette, vêtu de l'uniforme et du chapeau scout. » Né en 1907, Robert Manson commence à croquer des scènes scoutées vers 1924 à son entrée dans le mouvement. Pendant un demi-siècle, il enregistre et en même temps fabrique l'image des Scouts d'Europe, ainsi que leurs calendriers et matériel de promotion. Un album de 1978, *Robert Manson, photographe du scoutisme*, présente une sélection de sa

production. Il tente d'y représenter les constantes du mouvement : « technique d'orientation (1934 et 1971), plein air (1937), goût du pionnierisme (1949 et 1976), forte tonalité religieuse (1952), gaité insouciant des louveteaux, gravité des éclaireurs, énergie des routiers. » Consacré au scoutisme, le film du réalisateur Georges Ferney, intitulé *Les Cent Camarades* se fonde visuellement sur les reportages-photo de Robert Manson. Celui-ci a d'ailleurs accepté de participer au film, et à l'écran il interprète le rôle du majordome.

Les photographies de Manson sont parues dans le journal et les calendriers de *Jeunesse Agricole Catholique*, ainsi que dans le magazine féminin *Promesse*.

Les deux ensembles, dont sont extraites les photos figurant dans l'exposition, sont une sélection faite par Manson en vue de la publication d'une « anthologie des bonheurs paysans » qui n'a finalement jamais vu le jour.

Il faut dire que d'autres points de vue avaient déjà été explorés sur le monde paysan. En 1946, Georges Rouquier, avec son film *Farrebique*, a montré l'existence quotidienne d'une famille paysanne aveyronnaise (la sienne, dans la ferme de Farrebique à Goutrens), au rythme des quatre saisons.

Par ailleurs, au Musée de l'Homme puis au Musée national des arts populaires dont il est nommé conservateur en 1937, Georges-Henri Rivière s'est assigné pour but de faire de l'ethnologie une science. La notion de folklore se voit rapidement entachée d'une forte proximité avec les valeurs de Vichy. C'est pourquoi un Laboratoire d'ethnographie française, créé après guerre, va substituer à ces notions celle d'une civilisation traditionnelle rurale. Ce laboratoire est chargé d'en recueillir les derniers feux, à l'aide de missions sur le terrain, où la culture matérielle est l'objet principal des recherches. Ce sera la base du Musée des arts et traditions populaires, dont le bâtiment, appuyé sur une muséologie totalement renouvelée, ouvrira en 1972.

## PIERO MANZONI



### ACHROME

vers 1962

Petits pains et kaolin sur panneau  
18 × 28 cm  
Pinault Collection

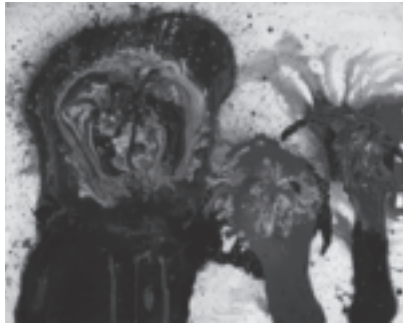
Avec les soixante-dix œuvres de Manzoni portant le titre *Achrome*, entre 1957 et la mort de l'artiste en 1963, l'« Achromatisation » devient l'outil conceptuel par lequel l'artiste a travaillé les questions de la forme et de la composition, de l'organisation et de l'ordre. Le monochrome se définit par sa couleur seule. *L'Achrome* est une œuvre sans identité chromatique.

Laisser le matériau manifester sa « qualité d'auto-détermination », lorsqu'on le laisse faire : le kaolin, matière employée pour la fabrication de la porcelaine dans lequel les toiles sont trempées, ne demande ni à être appliqué au pinceau, ni à être versé, et c'est, en revanche, pendant le processus de séchage et de fixation qu'il agit. Le kaolin détériore notamment les composantes colorées du tableau, et ajoute du poids à celui-ci. Cette « objectalité » du tableau devient encore plus palpable avec l'inclusion des petits pains. Les *Achromes* explorent alors la répétition, en une grille régulière de motifs en reliefs, repliés comme des pétales, produits par la corporéité radicale et silencieuse de la nourriture que sont, à la base, ces petits pains en pâte roulée des petits-déjeuners italiens. Certaines analyses ont vu dans la présence bulbeuse de ces objets périssables comme une contradiction ou une réaction à la structure formelle en grille – c'est-à-dire à la déclinaison purement visuelle du modernisme. En effet, le volume et la matière de chacune de ces « cellules » enduites de kaolin irritent l'organisation

# SADAMASA MOTONAGA

prédéterminée de la surface. Se formule ainsi une contamination interne de cette surface, qui n'est – c'est Manzoni qui l'explique – ni paysage polaire, ni évocation d'une beauté mystérieuse, ni symbole, ni rien d'autre qu'elle-même, rien d'autre qu'achrome. *Achrome* et corps, en même temps.

La grande attention manifestée par l'artiste pour des matériaux et des techniques périssables – certains *Achromes* sont de véritables études de cas pour les services de restauration muséaux – se traduit également dans le choix du contenant. Le cadre-boîte est ici double, le plus grand reprenant les proportions de celui qu'il contient et l'espace entre les deux étant occupé par une zone de velours bleu foncé. Le velours produit non seulement une profondeur, mais espace également les matériaux quotidiens de l'objet esthétique.



## WORK

1961

Peinture émaillée et résine synthétique  
d'huile sur toile  
92 × 118 × 4 cm  
Pinault Collection

La première grande exposition du groupe japonais « Gutaï » (traduire par « concret » en y associant les notions d'outil, de matériau, de corps) fut organisée à la Martha Jackson Gallery de New York en 1958, par Yoshihara Jiro, le chef de file du mouvement, et par le critique français Michel Tapié. On y apprenait que le travail de Motonaga était inspiré « par ses travaux dans le théâtre Gutaï, où il utilise [un canon pour fabriquer] des volutes et des ronds de fumée, produisant des effets dramatiques. » Malgré la publicité donnée à cette exposition collective, ce fut un flop. Pas assez japonisant ? « Gutaï ne pratique pas l'orientalisme », précisait Tapié. Et le modernisme de Gutaï fut trop vite interprété comme une dérivation de l'Art informel européen ou bien de l'Expressionnisme abstrait newyorkais. La peinture de Motonaga allait spécifiquement encourager un parallèle avec les artistes américains Morris Louis et Sam Francis. Et pourtant, malgré la réception négative de son exposition, Martha Jackson a intégré dans sa galerie Jiro et Motonaga, avec lequel elle signe un contrat en 1960, et à qui elle consacre une exposition personnelle en 1961.

Motonaga semble avoir été inspiré dans son utilisation de peinture émaillée par la technique traditionnelle *tarashikomi*. D'abord, il applique de la peinture noire très diluée, ou un badigeon de couleur. Avant que cette première couche sèche complètement, il ajoute d'autres couches

détrempées de couleur ou verse de l'encre noire, afin de créer des effets d'agrégation aux formes et aux limites indéfinies.

« J'utilisais de la peinture à l'huile, alors si je mélangeais beaucoup d'huile aux pigments, la peinture devenait très liquide. Je la versais. J'ai découvert que les pigments plus lourds sombrent plus vite au fond, et que les pigments plus légers restent plus longtemps à la surface [...] Chaque couleur a son propre poids. Le rouge est plutôt lourd, par exemple. En essayant, en faisant des erreurs, j'ai découvert [...] "oh, cette couleur coule comme ça" ou je me disais "s'il te plaît, coule comme ça". J'ai compris que je ne devais pas les regarder couler. Alors le soir, je partais prendre un verre. Quand je revenais, j'avais un chef d'œuvre. Il fallait que je sorte boire pour faire ce genre de peinture.»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Interview de Motonaga Sadamasa par Kato Mizuho et Ikegami Hiroko, 2008 ([www.oralarthistory.org](http://www.oralarthistory.org)).



**TRONCHE / MOON FACE  
(PARIS, MAY 2014)**

2014

Béton poli, couverture

26 × 18 × 22 cm

Pinault Collection

Cette *Tronche* appartient à un corpus de vingt-quatre pièces, auxquelles s'ajoutent trois œuvres supplémentaires (ces dernières intitulées *Bush Family*).

Elles s'élaborent à partir de masques en silicone ou caoutchouc recouvrant toute la tête. Ces figures de carnaval ont été acquises dans des magasins à Mexico, Los Angeles, Paris et New York, même si leur origine de fabrication est probablement « Made in China ».

Elles empruntent au registre des monstres de cinéma en tous genres (alien, zombie, etc.), ainsi qu'à celui des personnalités politiques comme le Président du Mexique Enrique Peña Nieto. Leurs yeux ont été cousus, ainsi que tous leurs orifices.

Puis les masques sont retournés comme un gant, de façon à utiliser leur face intérieure comme surface extérieure.

Un gabarit est construit entre quatre pieds avec un trou, où est abouché le cou du masque retourné, qui se retrouve ainsi tête en bas. Puis l'artiste verse du béton jusqu'à éprouver les fonctions de résistance du matériau, allant jusqu'à la limite d'une rupture d'équilibre. Si cette rupture se produit, alors le masque rempli tombe à terre, comme l'a fait *Tronche / Moon Face*.

Ce titre a été donné *a posteriori* à une figure de zombie, tombée après remplissage. Le poids des têtes de béton est ainsi fonction de la résistance éprouvée durant le processus de remplissage : certaines *Tronches* vont jusqu'à peser 40 kg. Pour l'artiste l'action du béton, remplissant le masque jusqu'à la limite du possible, traduit dans le langage

de la sculpture ce que fait le monochrome en peinture. Les pièces sont mises à sécher à l'air libre. Une fois démoulées, nettoyées, cirées, elles prennent un aspect un peu parcheminé, comme une peau. Elles sont présentées sur une couverture de transport à la place d'un socle. Une protection qui renvoie aussi au panier des têtes coupées.



**LA TOUPIE**

2015

Ciment

147 × 93 × 67 cm

Courtesy de l'artiste  
et Galerie Chantal Crousel, Paris

**ROTOR**

2015

Ciment

151 × 77 × 42 cm

Courtesy de l'artiste  
et Galerie Chantal Crousel, Paris

C'est avec *L'Aigle*, *Haendel* et *la Pucelle* que l'artiste et une équipe d'artisans ont mis au point la technique de production d'œuvres faites de l'interaction de sculptures de jardin en ciment, qui s'usent lorsqu'elles frottent l'une contre l'autre. Ici, l'outil servant à la taille d'une statue est une autre sculpture, animée grâce à l'énergie donnée par le mouvement régulier d'une bétonnière.

Pour ce qui concerne la première de la série, l'interaction est la suivante : la tête d'Haendel tourne sur elle-même et pénètre à l'intérieur du corps du modèle féminin, également usé en croix par le mouvement de l'aigle. Les matériaux – mélange de béton et de ciment – corroborent le fait qu'il s'agit de figures décoratives de jardin. Leur interaction a été déterminée par des tests avec des poupées et des pièces de bois.

Une fois stabilisée, la figure ternaire est posée en équilibre, directement sur le sol. La seconde d'entre ces œuvres, celle qui figure au sein de cette exposition, remet en jeu l'interaction de trois sculptures de jardin mais dans un mouvement différent. La fontaine et sa vasque sont posées à l'envers et le corps de l'animal est mis en action, cisillant suffisamment profondément ce bassin pour l'entamer. Lorsque l'interaction est stabilisée au bon endroit, le bassin est placé selon un axe vertical retrouvant le centre de la vasque, et le corps de l'aigle est enfilé, puis mis en rotation.



**TÊTE-À-CUL,  
(PARIS, SPRING 2014)**

2014

Os de sanglier et chevreuil, ballon,  
résine époxy

42 × 30 × 20 cm

Pinault Collection

Deux os, une mâchoire de sanglier et un bassin de chevreuil ont été offerts à Jean-Luc Moulène par son galeriste mexicain. Ils sont restés six mois dans l'atelier de l'artiste, qui, en les manipulant, a fini par les agencer l'un dans l'autre en les retournant « tête à cul ». Un ballon gonflé remplit le creux laissé par cet agencement osseux : il apparaît comme une excroissance et ressemble à une panse enflée. L'ensemble a été fixé avec de l'époxy. Sans que les deux os aient été collés l'un à l'autre, ils sont stabilisés dans un contact précis. Un fini « couleur jaunasse » a été donné à la pièce, qui se voit suspendue par le biais d'un cintre plié, à hauteur de visage.

# HENRIK OLESEN



## A PORTRAIT

2014  
Bois, métal  
196 × 15 × 3 cm  
Pinault Collection

Les deux pièces de bois sont exposées de la façon suivante : le bas du morceau de bois le plus long est accroché verticalement à 10 cm du sol, dans le sens où la partie la plus pâle du bois est en bas, et la partie la plus foncée est en haut. Cette partie noirâtre est alignée avec la partie foncée du second morceau de bois, qui est plus court, et qui est accroché parallèlement, montant un peu plus haut sur le mur.

En 2009, le même type de madrier, reste d'une exposition précédente au Studio Voltaire (Londres), est utilisé à plusieurs reprises par l'artiste pour un portrait de ses parents. Parfois avec à peu près les mêmes proportions entre la courte et la longue tige, parfois non. Les deux pièces de bois sont l'une au dessus de l'autre pour le *Portrait de mon Père* (2010), surmontées d'une pomme de terre. Un pot de confiture presque vide constitue le faite du *Portrait de mon Père* (2009). Un autre madrier se tient debout, tout d'une pièce, pour le *Portrait de ma Mère* (2009).

La structure conventionnelle ternaire père-mère-enfant est généralement

figurée comme un triangle. Or, l'effort de certains artistes, depuis Louise Bourgeois au moins, consiste à fournir le leurre d'une soumission, fournissant une « assez bonne » biographie pour donner lieu à une interprétation psychanalytique comme nœud entre la vie et l'œuvre. Lorsqu'Olesen utilise un reste d'une exposition et qu'il y trace quelques caractères enfantins pour y écrire « la forme la plus courte d'un portrait possible du père », ce genre de position permet ainsi, selon l'écrivain-artiste Joseph Strau, de s'émanciper « tout en disant que je ne suis pas émancipé. »



## UNTITLED #03

2011  
Vis, clous, toile  
165 × 165 cm  
Pinault Collection



## UNTITLED #04

2011  
Vis, clous, toile  
165 × 165 cm  
Pinault Collection



## UNTITLED #05

2011  
Vis, clous, toile  
165 × 165 cm  
Pinault Collection

Ces œuvres ont été conçues pour l'exposition monographique d'Henrik Olesen à la Galleria Franco Noero (Turin) en 2011. Elles étaient chacune accrochées au mur, par le biais de huit clous enfoncés dans des trous ménagés dans la toile. Chaque toile peut ainsi, du fait de son poids propre, produire différents plis lorsqu'elle se retrouve au mur, et cela fait partie d'un processus, d'une transformation physique que l'artiste accepte.

La présentation de l'œuvre n'est, en effet, pas conditionnée par un souci de dépouillement formel ou narratif de type minimaliste. Elle semble au contraire motivée par le risque encouru par une production qui ne serait ni formelle, ni narrative, mais organisée plutôt comme une expérience mathématique, une énumération.

Comme le suggère l'universitaire américaine Peggy Phelan : « La production et la reproduction de la visibilité font partie du travail de reproduction du capitalisme. » Comment (se) faire un corps qui échappe à ce travail de reproduction ? On retrouve les vis – ainsi que le tournevis – chez Henrik Olesen, en rapport avec cette question : « Comment me fabriquer un corps ? », alors qu'à lieu la double exposition rétrospective de l'artiste à la Konsthall de Malmö et au Musée d'art contemporain de Bâle (2011). Cette exposition démonte alors le tropisme



# PABLO PICASSO

familier de la famille, via le cas du brillant mathématicien britannique homosexuel Alan Turing (1912-1954). On peut aussi associer la disposition des vis avec celle des lettres matérialisées dans la poésie concrète, par exemple. Olesen indique un parallèle avec la production de sons dans la musique techno. Il a fait connaître son intérêt pour les liens de celle-ci avec la « dialectique du Maître et de l'Esclave. »

## COMPANION SPECIES

2015

Acrylique et impression à jet d'encre sur toile

220 × 1000 cm

Courtesy de l'artiste et Galerie Buchholz, Berlin/Cologne



## BAIGNEUSE AU BALLON

mi-septembre 1929

Huile sur toile

187 × 128 cm

Collection particulière, courtesy

Fundación Almine y Bernard

Ruiz-Picasso para el Arte

Plusieurs dessins dans un carnet et sur une feuille pliée en quatre représentant des « Baigneuse au ballon » ont été produites durant l'été 1929, à Dinard en France, où Picasso emmène son épouse Olga et, clandestinement, sa (très jeune) amante Marie-Thérèse Walther. *Baigneuse au ballon*, une grande huile sur toile de près de deux mètres de haut, a probablement été peinte à Paris, entre fin septembre et octobre 1929, juste avant le krach boursier. Le tableau est sombre, couleur muraille. Un camaïeu de gris foncés, avec quelques touches blanches, brunes, beiges et noires, est passé indistinctement sur la figure et autour d'elle, sur son fond. Ainsi, ce qui découpe la figure du fond n'est pas la couleur mais un épais cerne noir.

Il circonscrit la tête relevée de la baigneuse, dont la gueule béante est incisée de petits traits comme des dents, à la hauteur des yeux. Située dans le coin supérieur gauche du tableau, la tête est redoublée en contrepoint d'une forme qui s'élance sur la droite, un bras tendu comme une tige, tandis que l'autre bras ramasse une balle au sol. Le jeu de balle, qu'on s'envoie et qu'on se renvoie, est peut-être l'indice d'un jeu sexuel. Plus largement, le jeu est également la constante d'un travail qui, souvent sous

forme de pari adressé à l'autre, engage à avancer ses pièces. Ce qui s'anticipe, ici, c'est le passage de la peinture à la sculpture, de la toile au métal à découper. Le dessin sculptural de cette œuvre picturale est très marqué par chacun des dessins, évocateur d'un volume par ses stries ou par ses ombres grisées ou noircies au crayon. Sa monochromie grise est-elle évocatrice du sombre granit breton, matière des toits, des dolmens et des menhirs vus à Quimper, lors d'un séjour de Picasso chez son ami Max Jacob ? En tout cas, une ligne de sol est marquée sous la balle et les jambes. De la figure, elle corrobore la verticalité, aménagée grâce au triangle découpé au niveau du sexe, qui brise la frontalité et produit l'illusion d'un relief, là encore, dans un espace qui n'est plus pictural.

Deux peintures ultérieures, très proches, précèdent l'installation de Picasso au Château de Boisgeloup et l'explosion sculpturale qui y a lieu. Ainsi nées de la peinture, les sculptures de 1929-1930 marqueront « un autre tournant dans l'histoire de la sculpture » et informeront à leur tour les peintures ultérieures de 1932. L'ami et collègue Julio González ne s'y est pas trompé. Pour lui, « peinture, dessin et sculpture ne font que devenir une seule chose chez Picasso », qui, écrit-il aussi, « voit tout en sculpteur » même s'il imagine la plasticité de ses figures en peintre.

Si le krach boursier n'atteint guère Picasso financièrement (il a déjà une fortune considérable), le peintre est sans doute sensible à l'absurdité du monde de l'argent. Son marchand Rosenberg décidera d'annuler son expo monographique, prévue pour 1930. Et Kahnweiler durant tout le temps de la crise ne verra personne passer à la galerie. Pourtant, en 1929 avait vu s'ouvrir le musée d'Abby Aldrich Rockefeller, de Mary Quinn Sullivan et de Lillie P. Bliss : le Musée d'art moderne de New York, dont le directeur, Alfred Barr, a pour premier projet une exposition Picasso. Picasso garde cette *Baigneuse au ballon* pour lui. Elle se retrouve dans l'inventaire qui est fait de ses œuvres après sa mort en 1973.



### OBJEKT KARTOFFELHAUS

1967-1990

Bois, pommes de terre

252 × 200 × 200 cm

Pinault Collection

La structure en chevrons de bois résineux est assemblée grâce à des vis. Les trois faces externes des murs en treillage sont hérissées de tiges métalliques destinées à recevoir des pommes de terre : 300 environ, de taille moyenne et de couleur blanche ou jaune, qui doivent être remplacées régulièrement.

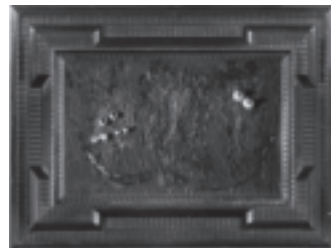
Polke utilise l'image de la pomme de terre dans son tableau *Potato Heads (Mao & LBJ)*, 1965) où les deux leaders politiques de la Chine populaire et des États-Unis, le Président Mao et Lyndon B. Johnson, ont des têtes aux contours de patate. Mais dans son autobiographie, il fait également de la pomme de terre, l'objet d'une investigation « scientifique » :

« Au bord d'abandonner mon investigation planifiée de l'absence apparente d'un objet convenable d'études, je suis allé un jour dans mon grenier, où j'ai enfin trouvé ce que je cherchais – l'incarnation même de tout ce que la critique d'art et l'éducation imaginent sous la forme d'un sujet joyeusement innovateur et spontanément créateur : la pomme de terre. »

Dans son auto-icône-biographie (« Influences précoces, conséquences tardives, ou : comment les singes sont-ils entrés dans mon travail ? et autres questions icône-biographiques », publiée sous le nom de Friedrich Wolfram Heubach), Polke explique son intérêt scientifique pour l'objet pomme de

terre. Sa particularité est de germer spontanément, et, sans en tirer la moindre fierté d'auteur, de générer des formes et des couleurs surprenantes du lilas au blanc pâle et au verdâtre.

La construction du modèle expérimental de la *Kartoffelhaus*, est, selon Polke, le fruit du croisement d'un banal placard à patates et de la boîte à orgones de Wilhelm Reich. Celui-ci, médecin adepte d'une méthode thérapeutique alternative fondée sur l'énergie biologique de chaque individu, avait construit cette boîte ou « accumulateur d'orgone », qui en aurait permis la canalisation (jusqu'à ce qu'il fût arrêté par la Food and Drugs Administration et emprisonné pour allégations mensongères). Protectrice et protégée, la Maison-Patate construit son potentiel d'innovation, explique l'artiste, sur chaque pomme de terre insérée à l'horizontale, dont les pouvoirs énergétiques devraient se transférer sur chaque personne entrant dans la construction physique et mentale, matérialisée et fantasmatique. Bien sûr, le fait qu'on en sorte indemne renverse l'expérimentation dans une ironie dont se rend complice l'expression artistique.



### BRICOLAGE

1967

Technique mixte : yeux de poupée et perles sur panneau

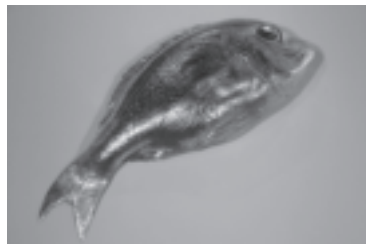
28 × 45 cm

Pinault Collection

Dans l'appartement-atelier qu'occupe Carol Rama depuis soixante-dix ans à Turin, on trouve « une enclume de cordonnier, des dizaines d'embauchoirs de chaussures, ses aquarelles et bricolages mélangés aux œuvres des autres, cadeaux de Man Ray, de Picasso, de Warhol, un masque africain, des collections d'yeux, d'ongles et de cheveux empruntés aux taxidermistes, et un amas de chambres à air de pneus de vélo (éléments récurrents dans son travail à partir de 1970) qui pendent mollement à une barre, des piles de savons si vieux qu'avec le temps ils ressemblent à des blocs de graisse animale. L'appartement est une archive organique de son œuvre en décomposition.<sup>1</sup> » Dans la série des *Bricolages* des années 1960, Carol Rama combine sur la toile ou le papier des coagulations de matière picturale, des formules chiffrées, et des débris colorés informels avec des choses – bouchons, griffe d'animal, fourrure, riz, canules à lavement, yeux de poupée en porcelaine, petites perles... Elle en transfère l'énergie à la surface, de façon à composer une zone de couleur qui « gratte », comme le note le poète et critique littéraire italien Edoardo Sanguineti. C'est lui qui a qualifié ces œuvres de bricolages, empruntant le terme à *La Pensée Sauvage* (1962) de l'ethnologue français Claude Lévi-Strauss, selon lequel le bricolage intellectuel est la forme caractéristique de la pensée du mythe. La présence d'un cadre imposant rappelle que les travaux de Carol Rama, loin d'être composés uniquement dans une frénésie du faire, s'adressent aussi à un public, à des amis, à d'autres qu'elle-même, invités à la contemplation.

<sup>1</sup> Paul B. Preciado : <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/05/27/carol-rama-for-ever-suite-et-fin/>.

## CHARLES RAY



### FISH

2011

Argent fin

18 × 95 × 39 cm

Courtesy de l'artiste et

Matthew Marks Gallery, New York

Depuis deux décennies, l'intention sculpturale de Charles Ray se concrétise dans des objets figuratifs, qui poursuivent pourtant une tradition abstraite et moderniste. L'appréciation de la surface est devenue pour lui le lieu où des événements sculpturaux – dont la mise au point peut passer du très précis à l'un peu flou – se lient et se relient. Parmi les mediums utilisés pour ses sculptures, Charles Ray a employé l'aluminium, l'acier inoxydable, la fibre de verre. Son *Fish* est en argent fin. C'est un gros poisson, à l'échelle un peu agrandie par rapport au modèle vivant. Chaque œuvre est le produit d'une « intentionnalité ». C'est le terme utilisé par l'historien d'art Michael Fried à propos des sculptures de Charles Ray. Il y voit l'investissement sculptural de chaque rapport interne à l'œuvre, de chaque détail, de chaque instant du processus, y compris dans le choix du moyen de fabrication, par coulage ou par découpage. Ce processus peut partir d'une photographie, passer par un moulage en argile, et se développer par le biais d'un scanner 3D, aboutissant à la découpe d'un modèle en mousse recouvert ensuite d'argile et à nouveau scanné, avant qu'une machine en découpe la forme dans un bloc solide de métal. Ces étapes de fabrication de la sculpture sont étendues dans le temps, longuement travaillées, produites en équipe. Celle-ci se compose à la fois des assistants et des techniciens spécialisés. Chaque centimètre carré est pensé pour différer une rencontre avec la sculpture figurative comme image, tropisme que *Fish* tente également d'éviter. La sculpture de poisson est couchée directement sur son support, comme les *Truite* (1872 et 1873) des tableaux de Gustave Courbet, posées, entre vie et mort, directement sur la berge de la rivière.

## AUGUSTE RODIN



### IRIS MESSAGÈRE DES DIEUX

1890-1891

Plâtre

86 × 76 × 36 cm

Pinault Collection

Cette figure sans tête, à laquelle il manque le bras gauche, semble avoir été inspirée à Rodin par une danseuse de cancan qui aurait servi de modèle à la pose. C'est du moins l'hypothèse d'Albert Elsen, historien d'art spécialiste de Rodin.

Il l'associe à la gymnastique viscérale de la pose, écartelée, attestant d'une personne habituée à pratiquer une activité physique et accoutumée à exposer un corps sexualisé. Le dynamisme athlétique d'une figure qui d'un bras, saisit son pied, suggère en outre les mouvements du cancan. De très nombreuses esquisses et dessins de Rodin attestent de sa façon de placer ses modèles dans des poses inhabituelles estimées plus érotiques qu'académiques ; en l'occurrence pour cette Iris, le modèle aurait été couché sur le dos, jambes largement écartées. Du coup le dos est à peine modelé. Rodin l'a figurée sans tête comme une représentation entièrement absorbée dans son mouvement, sans conscience d'un regard portée sur elle (il l'aurait d'ailleurs protégée de la vue de certains visiteurs importuns dans l'atelier). À l'appui de ces hypothèses, la réserve des plâtres d'Auguste Rodin à Meudon montre une série de variations et d'agrandissements du motif de la danseuse de cancan, peut-être eux-mêmes inspirés d'*Iris Messagère des Dieux* qui en constituerait la figure originaria. La première conception de l'œuvre se situe vers 1890-1891 et semble avoir été travaillée afin de couronner le *Monument à Victor Hugo*. Dotée d'ailes

et disposée en position plongeante sur l'écrivain commémoré, elle figure dans la seconde version du *Monument à Victor Hugo*, dit aussi *L'Apothéose de Victor Hugo* de 1897. Il en existe alors aussi deux versions, l'une sans tête, et une autre plus petite avec une tête. Dès 1894, cependant, agrandie par Henri Lebossé, qui travaillait pour Rodin, cette figure est débarrassée de ses connotations mythologiques, du moins dans son titre devenu simplement : *Étude de femme aux jambes ouvertes*. On la trouve photographiée vers 1896-1898 devant *La Porte de l'Enfer* : le moulage est de nouveau privé d'ailes, de tête et d'un bras, et lève l'autre bras en l'air. Lorsqu'en 1900 Rodin monte son exposition rétrospective de sculptures et de dessins dans son propre pavillon Place de l'Alma à Paris, il présente la figure d'Iris comme *Autre voix, dite Iris*. Comme souvent chez Rodin, ce plâtre original est un intermédiaire, produit de façon posthume afin de procéder à la fonte de pièces en bronze, sous la supervision du Musée Rodin (entre 1902 et 1965). Onze d'entre eux ont été produits par le fondeur Eugène Rudier sur la marque des fonderies parisiennes de son père Alexis Rudier entre 1935 et 1951, puis par Georges Rudier entre 1951 et 1965. Ce plâtre-ci, probablement réalisé autour de la Seconde Guerre mondiale, semble, selon les experts, avoir été obtenu à partir d'un moule à pièces, technique utilisée depuis le XIX<sup>e</sup> siècle pour reproduire les plâtres à partir du modelage en terre de l'artiste. Le plâtre porte ainsi au dos « grande Iris Tanguy, plâtre original, hauteur 90 cm (environ) provenance Eugène Rudier. » L'œuvre est en effet passée par les mains d'Eugène Rudier, puis de Jean Mayodon, céramiste et exécuteur testamentaire de Rodin. Le réemploi des poses, des postures, voire mêmes des fragments de corps – pieds, mains, etc. – est typique de la façon de faire de Rodin, dont la méthode de travail procédait également par délégalation. Au sommet de sa renommée, l'artiste avait en effet une cinquantaine d'employés, femmes ou hommes, certaines des spécialistes, d'autres

# CAMERON ROWLAND

pas. Certaines faisaient ses moules en plâtre, d'autres taillaient le marbre, d'autres assistaient au marcottage, d'autres travaillaient avec les fonderies (Rodin lui-même n'y allait jamais), d'autres faisaient la patine, et surtout d'autres encore créaient les agrandissements et les réductions nécessaires à l'entretien financier d'un tel atelier.



## LOOT

2014

Pièces détachées en cuivre,  
sac en toile plastifié  
47 × 43,2 × 38,1 cm  
Œuvre en location  
Pinault Collection

Si à certains moments les ressources de base, comme l'électricité et l'eau, furent contrôlés par l'État, c'est en raison de leur forte dépendance aux infrastructures publiques.

De plus en plus, ces flux sont valorisés par des grandes entreprises privées.

De petites quantités de ferraille sont souvent vendues à des petits ferrailleurs. Les casses découpent le métal en pièces détachées pour des compacteurs. Les pièces sont emballées ou vendues à de plus grandes casses, qui en font des ballots.

Quelqu'un a vendu ces pièces détachées de cuivre, placées dans un sac, à un petit ferrailleur. Elles n'ont pas été découpées parce qu'elles étaient déjà en morceaux. Le matériel, même non altéré physiquement, change dans sa fonction une fois qu'il a été vendu comme ferraille. Elles ont été rachetées en l'état, dans ce même sac.

Le ferrailleur engage sa responsabilité s'il remet le matériau sur le marché, parce que le métal entre souvent en contact avec des matériaux de construction toxiques. Les seuls dépôts de ferraille qui veulent bien faire de la revente sont de petite envergure et ils sont souvent approvisionnés par des individus isolés.



## U66

2013

Métal avec finition standard  
167,64 × 4,76 × 6,35 cm  
Pinault Collection

Depuis 1957, la compagnie Lozier a vendu de multiples variations de son système d'étagères à gondole, qui se fixe sans vis ni boulon. Parce qu'il constitue un standard industriel pour la circulation et l'organisation de la vente au détail, ce système produit un second marché. Des entrepôts stockent ces unités déjà utilisées, acquises auprès d'entreprises récemment fermées et qui attendent d'être revendues à d'autres, lesquelles dépendent de cet approvisionnement en mobilier de deuxième main.

Comme d'autres systèmes industriels, la « Gondola » se fonde sur une série d'éléments standardisés. Lorsqu'ils sont usés, ils se vendent rarement seuls, mais sont maintenus comme unités au regard de l'inventaire. Extrait de l'unité, l'élément individuel n'est pas reconnaissable, puisque sa cohérence visuelle est fondée sur sa contingence structurelle. L'extraction d'un élément écarte sa capacité à composer une unité. Des tentatives pour réorganiser l'exclu se font souvent par le biais de l'incorporation économique. Cora Walker et d'autres leaders locaux ont fondé le Supermarché Coopératif des consommateurs de la rivière Harlem en 1968 pour rediriger leur pouvoir d'achat. Depuis, les variations sur ce modèle de développement économique communautaire ont proliféré dans



# ANDRES SERRANO

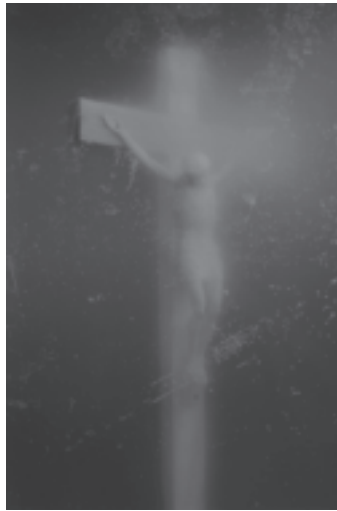
tous les États-Unis. Initié souvent par des compagnies de développement communautaire (CDC), ce modèle est reproduit à partir de notions de valeur préexistantes.



**90, 45, 15**  
2014

Pot catalytique, sac poubelle  
45,72 × 30,48 × 25,40 cm  
Collection particulière

Les pots catalytiques sont, parmi les pièces détachées automobiles, celles qui ont le plus de valeur. Il n'est pas légal de revendre ou de réutiliser des pots catalytiques d'occasion. Ils contiennent diverses combinaisons de rhodium, de platine et de palladium, métaux qui tendent à être arrachés de leur support et expulsés avec les gaz d'échappement. Chaque modèle de pot a une valeur différente. Ces trois pots catalytiques ont été estimés en groupe à \$155-175 par l'auteur du Livre des Nombres (un index anonyme des estimations pour les pots catalytiques) et à \$10 dans une casse. Ils ont été achetés en lot pour \$255. Les lois qui dans chaque État réglementent les émissions de gaz à effet de serre régulent leur revente parce que les pots catalytiques contiennent des déchets du filtrage des gaz d'échappement. Quand ceux-ci sont vendus entre États, les lois sur la réduction des émissions de gaz à effets de serre sont plus difficiles à mettre en œuvre. Ce pot catalytique a été envoyé du Michigan à New York.



## PISS CHRIST

1987

Cibachrome, silicone, Plexiglas,  
cadre en bois  
152,4 × 101,6 cm  
Pinault Collection

En 1987, Andres Serrano travaille à des photographies immergées dans des fluides corporels. Il expérimente en versant du sang dans un récipient de lait et en prenant la photo en même temps (*Bloodstream*, 1987). Il produit des images monochromes de sang, de lait, ou d'urine comme « pigments purs » (*Blood, Milk, Piss*). L'artiste construit des récipients en Plexiglas, qu'il remplit de ces liquides, conservant ses matériaux dans des bouteilles de lait vides entreposées dans la salle de bains du petit appartement où il vit alors. Cherchant à produire quelque chose qui soit à la fois abstrait et une représentation – une couleur et une substance – Serrano cadre ses photographies de façon à ce que les bords des récipients ne soient pas visibles.

Les questions d'échelle et de monumentalité deviennent plus apparentes lorsque Serrano commence à plonger des figurines miniatures au sein des fluides. Ce sont des figures iconiques classiques comme *Le Penseur* de Rodin ou une Vénus de plâtre. Ce sont aussi des figurines religieuses rapportées des boutiques de Santerica Botanica dans East-Harlem ou dans le Lower East Side, à New York ; ou encore, des crucifix achetés sur des marchés aux puces ou dans

des magasins d'antiquités. Les murs de sa salle de bains sont couverts de figurines religieuses. L'une d'entre elles, un crucifix de vingt-sept centimètres en plastique blanc avec sa croix en bois, devient l'objet de sa première immersion. L'artiste le plonge dans un récipient en pPlexiglas rempli de sa propre piss, travaillant l'éclairage de façon à ce que la matière de l'urine prenne une coloration chaude. L'image, réalisée avec un film diapositive 35mm, est intitulé de façon factuelle et descriptive *Piss Christ*.

La série des *Immersion* fut d'abord montrée à la Stux Gallery de New York. Puis, plusieurs oeuvres dont *Piss Christ* partirent en tournée au sein de l'exposition *Awards in the Visual Arts 7*, célébrant les artistes, dont Serrano, qui avaient reçu une subvention attribuée par le Centre d'art contemporain de Winston-Salem (SECCA). Cette exposition voyagea au LACMA (Los Angeles), à la Carnegie-Mellon University Art Gallery, puis au Musée des beaux-arts de Virginie à Richmond. Là, deux mois après la fin de l'exposition, une plainte parait dans le courrier des lecteurs de la presse locale. L'Association des Familles Américaines se saisit de l'affaire, et envoie une protestation accompagnée d'une reproduction du *Piss Christ* à chacun des membres du Congrès (ce qui lui a probablement valu de devenir l'oeuvre la plus connue au Capitole de Washington). Naît alors une virulente campagne contre Serrano, en même temps que contre le photographe Robert Mapplethorpe, qui entraîne l'une des plus violentes controverses de la fin du XX<sup>e</sup> siècle concernant les genres d'art et les pratiques artistiques autorisées à bénéficier des fonds fédéraux. Depuis la fin des années 1980, *Piss Christ* a continué d'être un monstre en sommeil, régulièrement attaqué, comme en 1997 lors d'une rétrospective de Serrano à la National Gallery of Victoria à Melbourne, en 2011 à la Collection Lambert en Avignon (où la pièce fut attaquée au marteau et au tournevis), en 2012 à la galerie Edward Tyler Nahem de New York, et en 2014 lors d'une mise en vente de la photographie par Sotheby's. Après l'attentat, le 7 janvier 2015, contre le journal satirique français Charlie Hebdo, l'agence américaine Associated Press a retiré de sa bibliothèque accessible en ligne l'image du *Piss Christ*.



### CRI DU CŒUR

2005

Impression manuelle sur papier,  
monté sur popeline de polyester  
83,2 × 4893,1 cm

Courtesy The Estate of Nancy Spero  
et Galerie Lelong, New York

*Cri du cœur* est une frise horizontale de papier, aux dimensions frôlant les cinquante mètres de long. Elle déroule une procession, qui court à même les murs, tout en bas, au niveau du sol. Colorée et imprimée à la main, par segments, dans l'atelier de l'artiste, cette pièce fut installée la première fois le long des murs de la galerie Lelong à New York. La pièce figure une même image imprimée un nombre incalculable de fois sur des feuilles de papier peints, tachés, multicolores : le profil d'une pleureuse Égyptienne en lamentation. Elle fut inspirée par une scène peinte provenant de la tombe de Ramose, vizir de Thèbes (vers 1370 avant JC), représentant la procession funéraire d'une communauté féminine, bras levés vers le sarcophage du défunt situé plus haut, et accompagnant ainsi le passage de la vie à la survivance. Cette image appartient au lexique formant la matrice dans laquelle Nancy Spero puisait ses desseins. L'accumulation de ce motif singulier reproduit et récurrent forme ici une foule, un *chœur*. Celui-ci n'est pas homogène.

Les silhouettes apparaissent de façon plus ou moins dense, différents rythmes guident leur procession. Leurs formes

sont plus ou moins circonscrites, elles se recouvrent parfois dans un *staccato* ou se détachent, intactes. Elles se découpent, imposent leur format irrégulier au papier ou se fondent dans leur milieu coloré. En adoptant un sens de lecture – par exemple, de droite à gauche – la frise invite à percevoir les changements de couleurs, de teinte et de densité du milieu coloré. Ils vont du clair au sombre, du vif au terreux, du pâle à l'explosif, jusqu'à la limite, monochrome, où les silhouettes deviennent des ombres dans un environnement de cendres ou d'encre.

Ce mouvement, cette forme de lecture de l'œuvre qui contraint le spectateur à se pencher, est le fruit d'un lent processus. Celui de l'impression manuelle, d'abord, depuis le dessin d'après un motif, photocopié à l'atelier, puis altéré, approprié par l'artiste avant d'être envoyé à une entreprise. Celle-ci, transférant l'image sur une plaque de zinc renvoyée alors à l'atelier, permet à l'artiste d'imprimer la figure, en variant son encrage, son outil, sa pression, son angle, son support, son endurance... En plus de ce travail, l'application des couleurs sur le papier, leur sélection et leur organisation séquentielle et horizontale, ont pris d'autant plus de temps que l'artiste, du fait de la taille restreinte de son atelier, n'a jamais pu voir la pièce dans son intégralité avant que celle-ci soit exposée. Spero avait pris l'habitude de travailler la nuit, rendant floues les limites du diurne et du nocturne comme entre la vie et la mort.

Leon Golub, l'époux de Nancy Spero, son partenaire activiste et artiste durant cinquante-trois ans mourut alors qu'elle travaillait à cette dernière installation monumentale : le deuil intime et singulier fusionne avec la conscience de la douleur des autres, endeuillé-es par les ravages de la guerre menée par les États-Unis en Afghanistan et en Irak et par les désastres de l'ouragan Katrina à la Nouvelle-Orléans. Les méthodes d'application au mur semblent avoir évolué. Un an avant l'exposition à la galerie Lelong, le Centro Galego de Arte Contemporanea (Santiago de Compostelle, Espagne) avait sous le titre *Weighing the Heart Against a Feather of Truth* (*En pesant le cœur contre une plume de vérité*) montré une différente

version de *Cri du Cœur* imprimée sur du velum. À la première installation de *Cri du Cœur* en 2005 à la Galerie Lelong de New York, la frise semble avoir été fixée au mur à l'aide d'un fer à repasser, appliqué sur les minuscules et nombreux points d'attache munis d'adhésifs double-face dont le pouvoir collant se libère avec la chaleur. Les difficultés de manipulation des papiers collés directement au mur ont amené à les insérer sur dix-huit panneaux intermédiaires utilisés pour l'installation de la pièce comme pour sa conservation.



### ARTAUD PAINTINGS – YOU BEAR THE STIGMA...

1969

Acrylique, encre et collage sur papier  
72 × 59 × 4 cm

Courtesy The Estate of Nancy Spero  
et Galerie Lelong, Paris

### ARTAUD PAINTINGS – FORMING GOD IN THE SLIMEY

1969

Gouache et collage peint sur papier  
74,5 × 61,5 × 3,5 cm

Courtesy The Estate of Nancy Spero  
et Galerie Lelong, Paris

### ARTAUD PAINTINGS – LES CHOSES N'ONT PLUS D'ODEUR

1970

Gouache et collage peint sur papier  
75,5 × 64 × 3,5 cm

Courtesy The Estate of Nancy Spero  
et Galerie Lelong, Paris

**ARTAUD PAINTINGS –  
ALL WRITING IS PIGSHIT,  
ARTAUD**

1970

Écriture manuscrite et peinture  
sur papier

74,5 × 61,5 × 3,5 cm

Courtesy The Estate of Nancy Spero  
et Galerie Lelong, Paris

**ARTAUD PAINTINGS –  
FINALLY I HATE**

1969

Gouache sur papier

74,5 × 61,5 × 3,5 cm

Courtesy The Estate of Nancy Spero  
et Galerie Lelong, Paris

**ARTAUD PAINTINGS –  
I WISH THAT YOUR LAW...**

1969

Gouache sur papier

68,9 × 55,9 × 3,2 cm

Courtesy The Estate of Nancy Spero  
et Galerie Lelong, New York

**ARTAUD PAINTINGS –  
JE NE TOUCHE PLUS...**

1970

Gouache et collage peint à la main  
sur papier

71,2 × 59 × 3,2 cm

Courtesy The Estate of Nancy Spero  
et Galerie Lelong, New York

**ARTAUD PAINTINGS –  
LA COUPURE...**

1970

Gouache, encre et collage peint  
à la main sur papier

61 × 49,5 cm

Courtesy The Estate of Nancy Spero  
et Galerie Lelong, New York

retraduit en français. Environ quatre  
vingt-dix œuvres peintes sur papier,  
de format à peu près similaire,  
sont produites entre 1969-70. Aux  
citations d'Artaud, retranscrites de la  
main gauche, (et passant de l'anglais  
au français dans le cours de la série),  
s'ajoutent des collages de figures  
et de symboles peints à la gouache  
sur du papier chiffon et collées sur  
le papier japonais, qui jaunit et  
se plisse. Toutes les citations sont  
signées Artaud sauf une. Les *Artaud  
Paintings* précèdent le *Codex Artaud*.



**CODEX ARTAUD**

1971-1972

26 panneaux

Collage sur papier peinture  
et texte dactylographié sur  
papier

Dimensions variables

**CODEX ARTAUD I**

1971

Collage de papiers découpés,  
peinture synthétique et texte  
dactylographié sur papier

59 × 227 cm

Musée national d'art moderne -  
Centre Pompidou  
(MNAM - CCI), Paris. Dépôt  
du Centre national  
des arts plastiques en 2009

**CODEX ARTAUD III**

1971

Collage de papiers découpés,  
peinture et texte dactylographié  
sur papier

67,9 × 208,9 × 6,4 cm

Collection Peter Schjeldahl et  
Brooke Anderson, New York

**CODEX ARTAUD V**

1971

Collage sur papier, texte  
dactylographié et gouache

53,3 × 365,8 cm

Colección MACBA.

Fundació Museu d'Art  
Contemporani de Barcelona,  
Barcelona

**CODEX ARTAUD VI**

1971

Collage de papiers découpés,  
peinture et texte dactylographié  
sur papier

52,1 × 316,2 cm

Museo Nacional Centro de  
Arte Reina Sofia, Madrid

**CODEX ARTAUD VII**

1971

Collage et peinture sur papier :  
texte dactylographié, peinture,  
impression sur papier

52 × 381 cm

Museo Nacional Centro de Arte  
Reina Sofia, Madrid

**CODEX ARTAUD IX**

1971

Texte dactylographié et collage  
de peinture sur papier

63,5 × 314,96 × 5,08 cm

Los Angeles County Museum  
of Art. Acquis grâce au soutien  
de Alice and Nahum Lainer;  
Hansen, Jacobson, Teller,  
Hoberman, Newman, Warren,  
Sloane & Richman; and Sharleen  
Cooper Cohen and Martin  
L. Cohen, M.D.

**CODEX ARTAUD XIA**

1971

Collage, texte dactylographié  
et gouache sur papier

69 × 228,6 × 5,7 cm

Courtesy The Estate of  
Nancy Spero et Galerie Lelong,  
New York

Ces gouaches font partie de la  
série des *Artaud Paintings*, utilisant  
de brèves citations extraites de  
leur contexte. A la fin des années  
1960, Nancy Spero a adopté les  
écrits enragés du théoricien du  
théâtre et « littéraireur » français  
Antonin Artaud au moment où  
ils parvenaient à leur apogée en  
tant que phénomène culturel aux  
Etats-Unis. Elle achète en 1969 une  
anthologie en anglais, éditée par  
Jack Hirschman et publiée par City  
Lights (1965) que l'un de ses fils  
Philip Golub lui lit en anglais et qu'il

**CODEX ARTAUD XIB**

1971  
Collage, texte dactylographié  
et gouache sur papier  
351,9 × 41,9 cm  
Courtesy The Estate of Nancy Spero  
et Galerie Lelong, New York

**CODEX ARTAUD XII**

1972  
Texte dactylographié et gouache  
sur papier  
487,7 × 61 cm  
Collection Stephen Golub

**CODEX ARTAUD XIII**

1972  
Collage sur papier, texte  
dactylographié et gouache  
130,2 × 62,2 cm  
Colección MACBA.  
Fundació Museu d'Art  
Contemporani de Barcelona,  
Barcelona

**CODEX ARTAUD XV**

1972  
Collage, texte dactylographié  
et gouache sur papier  
312 × 78 × 8 cm  
Collection particulière,  
Londres

**CODEX ARTAUD XVI**

1972  
Collage, texte dactylographié  
et peinture sur papier  
114,3 × 45,7 cm  
Collection Max et Marie Warsh

**CODEX ARTAUD XVIII  
ET CODEX ARTAUD XIX**

1972  
Texte dactylographié et gouache,  
collage sur papier  
Diptyque : 363,3 × 55,8 × 5 cm  
Collection Paul Golub

**CODEX ARTAUD XXIII**

1972  
Papiers découpés et collés,  
texte imprimé, gouache,  
peintures métalliques, encre,  
tampon, crayon sur papier Japon  
61 × 292,3 cm  
The Museum of Modern Art,  
New York. Don d'Agnes Gund,  
R.L.B. Tobin et Jo Carole,  
et Ronald S. Lauder, 1993

**CODEX ARTAUD XXV**

1972  
Encre, peinture et collage sur papier  
61 × 487,7 cm  
Williams College Museum of Art,  
Williamstown, MA, achat du musée,  
Kathryn Hurd Fund

**CODEX ARTAUD XXVII**

1973  
Collage de papiers découpés, peinture  
et texte dactylographié sur papier  
123,2 × 56,8 × 5,7 cm  
Collection Philip Golub

**CODEX ARTAUD XXVIII  
ET CODEX ARTAUD XXVIII B**

1972  
Collage, texte dactylographié  
et gouache sur papier  
Diptyque : 224,2 × 43,2 × 5 cm  
Collection Stephen Golub

**CODEX ARTAUD XXIX**

1972  
Collage, texte dactylographié  
et gouache sur papier  
310,5 × 45,7 × 5 cm  
Collection Paul Golub

**CODEX ARTAUD XXX**

1972  
Collage, texte dactylographié  
et gouache sur papier  
127 × 31,8 cm  
Collection Paul Golub

**CODEX ARTAUD XXXI**

1972  
Collage, texte dactylographié  
et gouache sur papier  
136,2 × 41,2 × 5 cm  
Collection Paul Golub

**CODEX ARTAUD XXXII**

1972  
Collage, texte dactylographié  
et gouache sur papier  
56 × 208,3 cm  
Collection Philip Golub

**CODEX ARTAUD XXXIII**

1972  
Peinture et collage sur papier Japon :  
texte dactylographié, peinture  
et impression sur papier  
71 × 289,6 cm  
Museo Nacional Centro de Arte  
Reina Sofía, Madrid

**CODEX ARTAUD XXXIII B**

1972  
Peinture et collage sur papier Japon :  
texte dactylographié, peinture  
et impression sur papier  
71,1 × 203,2 cm  
Museo Nacional Centro de Arte  
Reina Sofía, Madrid

**CODEX ARTAUD XXXIII C**

1972  
Collage et crayon sur papier Japon :  
texte dactylographié et impression  
sur papier  
62,5 × 295 cm  
Museo Nacional Centro de Arte  
Reina Sofía, Madrid

*Le Codex Artaud* réunit trente-sept collages. Ils sont composés de feuilles de papier collées bout à bout de façon à former des bandes horizontales ou verticales, à l'origine conservées par l'artiste en rouleaux superposés. Les collages sont numérotés de I à XXXIII C ; trois sont des diptyques. Ils semblent avoir été fabriqués en deux ans, entre 1971 et 1972. Christopher Lyon, l'auteur de la monographie *Nancy Spero: The Work* (Prestel, 2010) a identifié une partition en « vagues ». Soient deux séquences allant de I à XXI et de XXII à XXXI. Chacune comprend un groupe de panneaux horizontaux, suivis de panneaux verticaux. Ils sont conclus par une série de pièces horizontales, les *Codex XXXII* et *XXXIII*. Les formats des longues bandes horizontales ou verticales contrastent fortement avec celui, plat et limité, des peintures de chevalet occidentales. Même si chacun des rouleaux est aujourd'hui encadré, il engage, comme l'a signalé l'artiste en 2004, une « vision périphérique ». La matière du papier japonais et le processus de matérialisation de chacun des rouleaux du *Codex* sont également remarquables. Les bandes de papier, en effet, servent de support à des éléments qui y sont « rapportés » et qui ont été préalablement fabriqués par l'artiste, puis collés. S'y côtoient des éléments textuels et visuels, dans une relation qui les confronte et, en même temps, fait verser l'un dans l'autre les langages



figuratif et verbal. Les textes ont été rédigés à la machine à écrire et en majuscules, puis déchirés ou découpés avant d'être collés sur le papier.

Les figures peintes à la gouache – parfois augmentée d'autres media – ont été également découpées et collées sur le même support fragile et vulnérable. Ainsi le *Codex Artaud* est-il, dans chacune de ses occurrences, fait de trois sortes de papiers différents. Chaque panneau défait la relation héroïque à la peinture, conçue comme une expression directe, un corps à corps avec la toile, tout en affirmant néanmoins le caractère « fait main », artisanal, de tous ses éléments, y compris les plis du papier qui s'opèrent durant l'application et le séchage de la colle.

Tous les textes sont des citations provenant des écrits d'Artaud, que Nancy Spero a typographiées en français. Pour le *Codex*, elle a utilisé l'édition des œuvres complètes publiées chez Gallimard en 1971 (volumes 1, 4, 8, et 9).

Dans la vidéo réalisée par Patsy Scala en 1973 dans l'atelier de Spero à La Guardia Place (New York), on entend son fils Philip Golub lire en français l'une des lettres d'Artaud à Jacques Rivière, pendant que l'artiste griffonne. Philip Golub a fourni des traductions anglaises de ces citations lors de la première exposition du *Codex Artaud*.

Les citations ne suivent pas la logique du texte d'Artaud. Au contraire, elles produisent d'un panneau à l'autre leur organisation propre, construisant la géographie de leurs relations à partir de cette fragmentation du langage qu'elles imposent au texte d'origine. En tout, on compte environ cent-quarante citations : celles-ci sont présentées, avec leur traduction anglaise, dans le livret de Julie Ault pour l'exposition *Slip of the Tongue*. Le *Codex Artaud* a été exposé pour la première fois en 1973 dans la galerie associative A.I.R. Gallery, créée en 1972 par un collectif de femmes artistes, dont faisait partie Nancy Spero, et ouverte à Wooster Street, dans le quartier de SoHo à New York. Il a également été exposé l'année suivante, au Douglass College

Rutgers University, New Brunswick (New Jersey). Si ces deux expositions portaient le titre *Codex Artaud* elles ne montraient qu'une partie des collages. D'ailleurs, il semblerait que cette oeuvre n'ait jamais été montrée dans son intégralité.

### STELLA THE MARRIAGE OF REASON AND SQUALOR (FIRST VERSION)

1990

Peinture laquée noire sur toile  
229,5 × 328 cm

Estate Sturtevant, Paris. Courtesy  
Galerie Thaddaeus Ropac,  
Paris-Salzburg

La série des « Stella » de Sturtevant (*Stella Tomlison Court*, *Stella Getty Tomb*, *Stella Club Onyx*, *Stella Seven Steps*, *Stella Arbeit Macht Frei*, *Stella Bethlehem Hospital*, *Stella the Marriage of Reason and Squalor* ; *Stella Die Fabne Hoch*) fut exposée à la galerie Rhona Hoffman de Chicago en 1990. L'exposition clôturait la décennie des années 1980, avant que Sturtevant s'envole pour l'Europe et pour Paris, où elle a résidé jusqu'à sa mort en 2014. Sturtevant s'est, avec les « Stella » confrontée aux questions programmatiques et techniques posées par cette série de peintures noires entièrement abstraites car elles défient ces restes figuratifs qui demeurent dans l'abstraction moderne. Ce sont : le rapport de la figure et du fond ; la hiérarchie qui privilégie certaines parties plutôt que les autres à l'intérieur du champ pictural ; l'opposition entre dedans et dehors. Ces traits figuratifs sont ainsi remplacés par l'usage de la répétition et la symétrie. Frank Stella refuse l'art entendu comme « un enregistrement incessant de la personnalité » et veut y substituer une tautologie impersonnelle : « what you see is what you see. » Néanmoins, il reste encore le nom de Stella. La signature demeure pour « reconnaître » l'auteur et son autorité sur cette peinture, pourtant revendiquée comme « aussi bonne » que celle d'un peintre en bâtiment, ni plus, ni moins. Et lorsqu'on n'y voit plus

# ALINA SZAPOCZNIKOW

l'autorité de Stella comme auteur, que voit-on alors ?

En peignant *Stella The Marriage of Reason and Squalor (First Version)*, Sturtevant ne s'approprie rien, au sens où elle ne reprend rien à son compte, n'ajoute ni ne soustrait rien. Sa méthode ? « Il est impératif que je voie, connaisse et fixe visuellement dans mon esprit chaque œuvre que j'entreprends. Aucune photographie n'est prise et les catalogues ne sont utilisés que pour vérifier les dimensions et l'échelle. L'œuvre est réalisée principalement de mémoire, en ayant recours aux mêmes techniques, en faisant les mêmes erreurs qui se produisent dès lors aux mêmes endroits. » À ceci près que ce n'est pas un Stella.

Sur une planche-contact photographique non légendée, publiée parmi les documents d'atelier figurant dans le catalogue de l'exposition de Sturtevant *The Brutal Truth* (Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, 2004), on voit l'artiste peindre des bandes noires sur des toiles blanches.

Une photographie, isolée d'un trait rouge, est prise de façon que l'on voie plus la toile que l'artiste, très proche de la peinture, est en train de terminer. L'enquête photographique sur les procédures de Sturtevant authentifie la méthode qu'elle décrit ci-dessus. La photographie illustre aussi le tournant équivoque pris par toute pratique picturale qui reste au service d'une construction biographique, comme le montrait le portrait de Frank Stella pris par le photographe Ugo Mulas, et reproduit en 1967 dans son livre *New York: The New Avant-Garde*.



## SCULPTURE-LAMPE IX

1970

Résine de polyester colorée,

fil électrique et métal

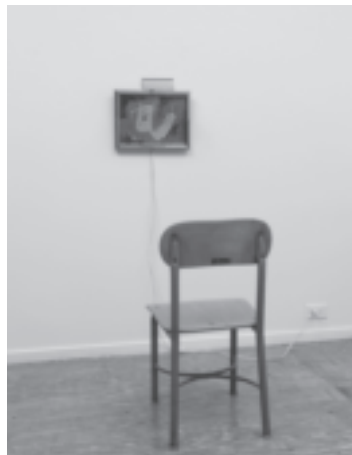
127 × 42 × 33 cm

Pinault Collection

« C'est un moulage de ma bouche », explique Alina Szapocznikow au réalisateur Jean-Marie Drot, alors que celui-ci tourne son *Journal de Voyage. En Pologne* (1969) pour la télévision française. Partie d'un moulage de sa jambe, l'artiste cultive une prolifération de fleurs-bouches, de seins, de ventres. Ces empreintes partielles du corps s'incrudent dans des figures faites en matériaux industriels, le ciment ou le ciment plastique, et s'incarnent dans les couleurs vives du polyester, une matière synthétique dont l'utilisation innovante permet des effets de translucidité et de lumière. Szapocznikow réalise en 1966 une première salve de « seins illuminés » et de « lampes-bouches » en résine de polyester. Les empreintes de bouches pulpeuses qui y sont incrustées sont la sienne, celle d'Ariane Raoul-Duval – compagne de l'écrivain Roland Topor avec laquelle elle s'est liée d'amitié – ainsi que celle de l'actrice britannique Julie Christie. Filiformes et polychromes, les lampes-bouches sont épanouies comme des fleurs sur leur tige élancée, dans laquelle passe un fil électrique relié à une ampoule qui, allumée, rend la forme des lèvres presque phosphorescente.

Deux lampes-bouches sombres figurent en couverture du catalogue initié par le critique français Pierre Restany et

mis en forme par le graphiste Roman Cieslewicz (qui est également son deuxième mari) pour la galerie Florence Houston-Brown de Paris en 1967. En 1970, Szapocznikow continue de produire et de vendre ses lampes-bouches et des bijoux, des bagues par exemple, qui incorporent des moulages de lèvres ; ou encore des coussins-ventres. Ces sculptures-objets-corps sont pensées dans une stratégie de multiplication et dans leur fonction d'objet utile. Convertis en « gadget » comme on dit dans les années 1960, ils trahissent la volonté de l'artiste de « déclassifier », de « dégrader » la sculpture. C'est également l'effet recherché dans les *Photo-sculptures* de chewing-gum mâché – et donc également fabriquées avec la bouche (1971-2007). Célébrées en Pologne du vivant de Szapocznikow (qui meurt en 1973, l'année de sa première exposition monographique au Musée d'art moderne de la Ville de Paris), couronnées en 1975 dans une rétrospective qui a visité huit villes de Pologne, ces œuvres ont été de moins en moins montrées. Le purgatoire dure jusqu'aux années 2000, où s'élabore, à partir de la Pologne, un travail de redécouverte, qui passe par la Documenta 12 à Kassel (2007) et par plusieurs galeries (Gisela Capitain, Broadway 1602, Galerie Loevenbruck, à laquelle le fils de l'artiste confie la succession), avant l'exposition monographique qui circule entre 2011 et 2013, respectivement au WIELS de Bruxelles, au Hammer Museum de Los Angeles, au Wexner Arts Center de Columbus et au MoMA de New York.



**TOWARDS AN ABSTRACT  
ICON**

1980

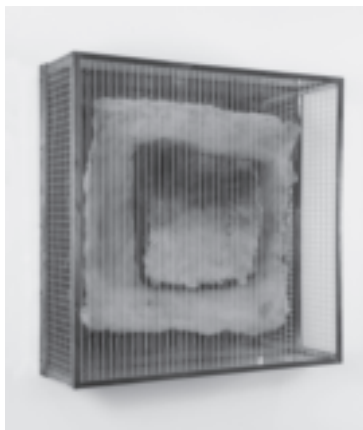
Acrylique sur toile avec cadre  
de l'artiste et lampe  
23 × 30,2 cm  
Collection particulière

En 1980, alors à New York, employé comme homme de ménage dans un hôpital, Thek écrit à Franz Deckwitz qu'il travaille à « de petites toiles, très petites, 9 × 12", toutes de styles et de sujets différents, bien que je pense beaucoup à Kandinsky, Klee, Moreau, et à Niki de Saint Phalle. »

Dix-huit de ces peintures, toutes pourvues de cadres dorés sur lesquels a été collé leur titre et d'une lampe à col de cygne, sont exposées sous le titre *Small Paintings* à la Brooks Jackson Iolas Gallery à New York, en 1980 (puis sous le nom de *Petites peintures* chez Samy Kinge à Paris en 1982). La lumière des lampes ornant chaque cadre donne à l'accrochage sa dramaturgie. Quelques chaises dorées sont disposées devant l'un ou l'autre des tableaux, ainsi qu'au milieu de la salle où trône une pièce centrale composée d'orchidées. Richard Flood, qui décrit l'exposition dans *Artforum* énonce alors combien ces tableaux, qui font converger les clichés, percutent obliquement la « figure empoisonnée de l'école postmoderniste en art. »

Ces tableaux font partie de l'installation *Where Are We Going* présentée par Paul Thek, toujours en 1980 à la Biennale de Venise. Au milieu de la salle se trouve un Tour de Babel en sable, entourée de terre et de journaux, alors que sur les murs sont

accrochées un grand nombre de peintures. Il n'y a pas de vues d'installation de *Towards an Abstract Icon*, mais il a dû être exposé à la galerie Samy Kinge à Paris en 1982. Le cadre est d'origine et le tableau a conservé l'étiquette composée à la machine Dymo qui constitue son cartel. La chaise ne fait pas partie de l'œuvre. Elle constitue plutôt une caractéristique de l'accrochage, assez bas sur le mur, comme si les peintures devaient être vues depuis une chaise. Dans la dernière exposition qu'il a installée en 1988 à la galerie Brooke Alexander, Inc. à New York, Paul Thek a ainsi utilisé une chaise d'écolier, élément qu'a repris l'exposition posthume *Diver* organisée en 2010 par le Whitney Museum et le Carnegie Museum of Art à Pittsburgh.



**UNTITLED**

1964-1965

série des « Technological Reliquaries »  
Cire, métal, bois, peinture, poils,  
corde, résine, verre  
61 × 61 × 19 cm  
Watermill Center Collection, courtesy  
Alexander and Bonin, New York

Sous l'appellation *Meat pieces* (pièces de viande), on trouve trois groupes de travaux de Paul Thek. Le premier, qui comprend *Untitled* est plus « cru », utilisant notamment des poils, pour produire des répliques vraisemblables de morceaux de chair fraîche et fibreuse et de peau, insérés dans des boîtes en verre, dont plusieurs portent des motifs sérigraphiés et des jointures de métal.

Selon une restauratrice qui a pu ouvrir un (autre) reliquaire pour les besoins de sa fonction, la viande est constituée de plusieurs couches successives de cire

d'abeille, modelée de façon traditionnelle sur un filet. À chaud, la cire a été mélangée avec des couleurs à l'huile, de façon à évoquer le sang et les fibres, ainsi que la graisse jaunâtre et parcheminée. Le contraste entre l'aspect périssable de la viande et sa boîte ou sa « vitrine » se prolonge dans le deuxième groupe de pièces de viande, qui utilise du Plexiglas coloré et du formica pour les contenants. Le troisième groupe comprend des parties de corps dans des vitrines de Plexiglas transparent, avec des indentations sur le couvercle. Ces travaux du troisième groupe sont concomitants à *The Tomb* (La Tombe) : la première parmi les pièces de Thek où celui-ci, avec l'aide de son assistant Neil Jenney, moule l'intégralité de son corps.

Parmi les matériaux visuels généralement invoqués comme références, il y a ces photographies (présentées dans l'exposition) des Catacombes des Capucins à Palerme, prises par son compagnon Peter Hujar alors qu'ils voyageaient ensemble en Sicile durant l'été 1963. Paul Thek se déclare impressionné par les « 8 000 cadavres – pas des squelettes, des corps – qui décorent les murs et les corridors emplis de cercueils vitrés. » Il ajoute : « Je trouvais délicieux que des corps puissent être utilisés pour décorer une pièce, comme des fleurs. »

Toutes les pièces de viande ont été fabriquées à New York. Comme le confirmera Paul Thek, en 1969 : « La tendance était au minimal, au non-émotionnel, à l'anti-émotionnel même, tant et si bien que je voulais dire quelque chose à nouveau de l'émotion, du côté laid des choses. Je voulais rendre l'art aux caractéristiques crues de la chair humaine. Les gens ont cru que c'était un truc sadomasochiste. Ça ne m'est même pas venu à l'esprit. Mais s'ils voulaient le voir comme ça, c'est OK pour moi : le sadomasochisme, au moins, est une caractéristique humaine, au moins ce n'est pas fait par une machine. Lorsque j'ai commencé à m'apercevoir que les gens ne me reconnaissaient que comme l'homme-de-la-viande, alors j'ai arrêté. »

Le premier groupe a été montré à la Stable Gallery à New York, la galerie d'Eleanor Ward où Robert Indiana, Cy Twombly, Andy Warhol exposaient également. C'est celui dont fait partie *Untitled*. La boîte de verre et de métal, où sont tracées des lignes jaunes, n'est pas sans remémorer

les *Hommages au Carré* du peintre Josef Albers. Dans son interview pour *Artnews* avec Gene Swenson en avril 1966, Thek explique : « La dissonance entre les deux surfaces, le verre et la cire, me plaît. L'une est transparente, brillante et dure, l'autre est tendre et visqueuse. J'essaie de les harmoniser sans les relier ou l'inverse. Au début, la vulnérabilité physique de la cire nécessitait les boîtes ; maintenant les boîtes sont développées de façon à avoir besoin de la cire. Ces boîtes sont paisibles. Leur précision est comme celle des nombres, raisonnables. »

Plusieurs expositions vont présenter les pièces de viande, notamment celle qu'organise Gene Swenson, *The Other Tradition*, à l'Université de Pennsylvanie à Philadelphie (1966) ; ainsi que la *Documenta 6* de Kassel en 1968. Mais le terme *Technological Reliquaries*, sous lequel ces pièces apparaissent aujourd'hui, n'est utilisé qu'à partir de 1977.



### UNTITLED (MEAT CABLES)

1969

A: cire sur câble d'acier avec deux attaches

4,5 × 4 × 450 cm

B: cire sur câble d'acier avec boucle, attache, boulon

6 × 6,5 × 940 cm

Collection particulière, courtesy Alexander and Bonin, New York

En janvier 1969, Paul Thek participe à une exposition de groupe à la Galerie 20 d'Amsterdam avec les artistes néerlandais Woody van Amen, Daan van Golden et Wim T. Schippers. Pour sa première apparition sur la scène artistique d'Amsterdam, il installe un certain nombre de câbles d'acier qui incorporent des pièces de viande en cire et résine. Ces câbles avec leur « viande » sont tendus d'un mur à l'autre de la galerie comme dans l'atelier, et il y suspend également des feuilles de journaux.

### MASQUE DE SATYRE

vers 1541-1544

huile sur bois

59 × 58 cm

Gallerie dell'Accademia, Venise

La Scuola Grande San Giovanni Evangelista de Venise, qui, en 1369 avait reçu des mains de Philippe de Mezières, grand chancelier du règne de Chypre, une relique de la Sainte Croix, s'augmenta d'une nouvelle salle d'Auberge dans les premières quarante années du XVI<sup>e</sup> siècle. Les peintures du plafond furent confiées au Titien et son atelier. Par décret de Napoléon I<sup>er</sup> en 1806 la Scuola fut supprimée et le patrimoine fut dissoute et son patrimoine en partie vendu, puis racheté par un groupe de citoyens vénitiens en 1856. Les grandes peintures réalisées par Gentile Bellini, Vittore Carpaccio, entre autres, qui avaient été démontées, sont restées à Venise et figurent dans les collections de l'Accademia. Élément central du plafond de la salle d'Auberge, la vision de *Saint Jean l'Évangéliste à Patmos* du Titien se trouve aujourd'hui à la National Gallery of Arts de Washington. Par contre les fragments restants du plafond, caractérisés comme « œuvres d'atelier », (putti, grotesques, symboles des évangélistes et ce masque de satyre) sont conservés à l'Accademia.



### IF YOU WERE TO CLIMB THE HIMALAYAS TOMORROW

2007

Montre Rolex, briquet Dupont, chevalière de l'armée américaine  
527,81 × 618,24 × 440,44 cm

Courtesy de l'artiste et

Isabella Bortolozzi Galerie, Berlin

Vitrine contenant des objets acquis par l'artiste auprès de son père, Phung Vo : une montre Rolex que Phung a achetée avec l'or qui restait en sa possession après avoir organisé la fuite de sa famille hors du Vietnam ; un briquet Dupont acquis avec les premiers émoluments de Phung au Danemark ; une chevalière de l'armée américaine. L'artiste a versé à son père une somme équivalant aux « versions actualisées » de ces objets, que Vo père a ensuite acquis. Phung les a toujours en sa possession et porte tous les jours la montre et la bague. En 2011, il établit un testament avec pour témoin sa femme, Hao Nguyen, dans lequel il fait don de ces objets au Walker Art Center de Minneapolis, en contrepartie du retour à Copenhague de la pierre tombale *Tombstone for Phung (Pierre tombale pour Phung)* (2010). Celle-ci fait partie des collections du Walker Art Center, qui l'a acquise en 2011. Elle sera échangée contre la montre, le briquet et la bague de Phung lors de l'exécution du testament.





### UNTITLED

2008

Valise à roulettes, bois d'arbre fruitier  
64 × 53 × 25 cm

Collection particulière, Turin

Valise contenant un fragment (sur six) d'une sculpture médiévale allemande représentant Saint Joseph, acquise entière en 2008. L'artiste a découpé cette sculpture en six parties et a placé chaque morceau dans une valise aux dimensions maximales admises par la compagnie européenne *low-cost* Easyjet pour les bagages en cabine.



### OMA TOTEM

2009

Télévision 26" Philips, machine à laver Gorenje, réfrigérateur Bomann, crucifix en bois, carte de casino  
220 × 60 × 60 cm

Collection particulière, Turin

Le réfrigérateur, le lave-linge et le téléviseur faisaient partie d'un lot remis à la grand-mère maternelle de l'artiste, Nguyen Thi Ty, par le Programme d'Aide aux Immigrants (Immigrant Relief Program) à son arrivée en Allemagne dans les années 1970. Le crucifix est un don de l'église catholique. La carte d'accès au casino est une acquisition personnelle. Nguyen avait émigré en Allemagne (et non pas au Danemark, comme l'artiste) et elle a passé le reste de sa vie à Hambourg. Elle avait fait le voyage dans un autre bateau que celui dont Phung était le capitaine et avait été interceptée en mer. La famille avait décidé de se séparer pour donner plus de chance de survie à la « lignée ». *Oma Totem* a été présenté pour la première fois à la Galleria Zero à Milan pour l'exposition *Last Fuck*, 2009.



### IMUUR2

2012

Héliogravure couleur  
sur papier  
44 × 52 cm

Courtesy de l'artiste

Cette gravure a été produite à partir d'une épreuve chromogène prise par l'artiste Martin Wong (1946-1999). Il s'agit de la seule documentation sur l'installation d'un ensemble spécifique de pièces liées à ses tableaux de la prison de Riker's Island. La figure centrale est modelée sur l'artiste graffeur Aaron « Sharp » Goodstone, qui était un ami de Wong. Après avoir trouvé ce cliché dans les Archives Martin Wong de la Fales Library de New York, Vo a recherché les

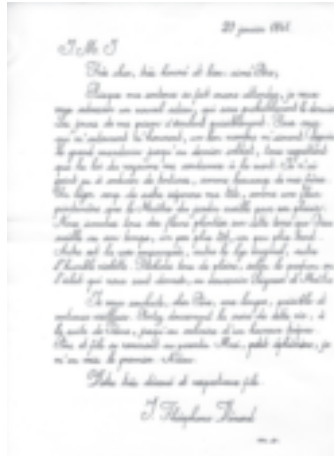
différents éléments de l'installation. Il a découvert que l'un des tableaux appartenait au curator Adam Putnam et qu'un second avait été recouvert par une autre peinture dans la galerie. En 2013 Danh Vo a présenté la collection d'*ephemera* rassemblée par Wong et sa mère, Florence Fie, pour l'exposition du Prix Hugo Boss au Guggenheim Museum de New York. Goodstone a rencontré Danh Vo à l'occasion de ce projet réalisé après que Danh Vo eut produit cette gravure. Goodstone a précisé qu'il avait pris les deux tableaux où il était représenté de façon explicite et qu'il les avait pratiquement détruits, en laissant juste un lambeau. Extrait d'un email d'Aaron Goodstone, daté du 31 mars 2013 : « Par chance, j'ai trouvé un morceau du tableau en question de la série tristement célèbre de Riker's Island de Martin. Vous savez, quand cette peinture est apparue à l'écran au Guggenheim, pendant votre discussion avec Julie Ault et Peter Broda, c'était vraiment choquant parce que je n'avais pas vu ce tableau depuis que je l'avais détruit. Rétrospectivement, c'était un très beau tableau du point de vue de la créativité artistique. C'est drôle mais à l'époque, j'étais incapable d'apprécier ses qualités artistiques parce que c'était un des fantasmes profonds et sombres de Martin... c'était difficile pour moi d'absorber cette série, j'avais vraiment l'impression d'un viol à l'époque. Mais rétrospectivement, c'est comme une lettre d'amour, c'est une belle représentation de l'expression de la créativité ; toutes les affaires du cœur sont pures. Peut-être est-ce l'amour non sollicité ou non réciproque qui est l'amour le plus pur, parce qu'il n'implique pas de contact humain. Enfin, je me suis rappelé que vous m'aviez demandé pourquoi je gardais un morceau de ce tableau. Je me rends compte que je gardais ce morceau parce que c'était celui où je n'étais pas représenté "à poil". Mais aussi, parce que j'aimais ce tableau et qu'il semblait absurde de le détruire entièrement. En fait, ça fait partie du vocabulaire complexe de la relation artiste-confident-collectionneur-ami-relation... »



**UNTITLED**

2012  
Cheveux blonds d'une enfant de dix ans  
95 x 10 cm  
Collection particulière

Mèche de cheveux d'une camarade d'école des nièces et neveux de l'artiste, auxquels Danh Vo avait demandé de recueillir des cheveux blonds de jeune enfant de sexe féminin (avec l'accord parental), qu'il avait payés au centimètre. Ce matériau, le cheveu, en particulier celui des très jeunes filles, demeure le plus efficace pour prévoir le degré d'humidité d'un lieu fermé. Les hygrothermographes contemporains utilisent de la fibre synthétique (avec des résultats moins précis). C'est pourquoi le cheveu jeune, blond et féminin est préféré car il s'élargit et s'allonge en présence de la plus infime humidité. Comme l'a déclaré l'artiste, « J'ai une armée de nièces et de neveux et je me suis dit que j'allais les enrôler en les payant 100 dollars pour trouver des camarades d'école qui seraient d'accord pour vendre leurs cheveux... Ces petites filles aiment aussi l'argent, beaucoup d'entre elles en tout cas. Mais elles aiment aussi leurs cheveux blonds. C'est toujours intéressant de voir ce qu'elles choisissent. »



**02.02.1861**  
2009-  
Encre sur papier  
29 x 21 cm  
Courtesy de l'artiste

Dernière lettre de Saint Jean Théophane Vénard à son père avant d'être décapité, copiée à la main par le père de Danh Vo, Phung Vo. Chaque texte écrit à la main est envoyé directement à l'acheteur par le père de l'artiste. Cette lettre est le premier texte que l'artiste a demandé à son père d'écrire, ouvrant ainsi une série de projets calligraphiques qui est toujours en cours.



**BEAUTY QUEEN**  
2013  
Bois  
22 x 50 x 32 cm  
Pinault Collection

Sculpture en chêne du Christ, XVII<sup>e</sup> siècle, auparavant polychrome. Origine : Champagne Ardennes, France. Découpée et placée dans une boîte en bois contenant à l'origine des boîtes de lait condensé. Produite à la Culturgest de Porto, Portugal, pour l'exposition « Gustav's Wing », 2013. D'autres éléments de la même sculpture de Jésus apparaissent dans la pièce *Log Dog*.



**CHRISTMAS, ROME, 2013**  
2013  
Divers éléments en velours  
Dimensions variables  
Pinault Collection

Pièces de velours utilisées lors d'expositions dans des musées, trouvées par l'artiste lors de vacances en famille en Italie. Traces des objets exposés sur le tissu décoloré par la lumière.



**SELF-PORTRAIT (PETER)**  
2005  
Courtesy de l'artiste

Document établi par l'Académie royale du Danemark, où Danh Vo a fait ses études jusqu'à la licence. Lettre du peintre danois et ancien professeur, Peter Blonde, dans laquelle il conseille à Danh Vo d'arrêter la peinture. Le document faisait partie du portfolio d'œuvres remis par Danh Vo

au professeur Tobias Rehberger pour son dossier de candidature à la Staedelschule de Francfort (où il a été admis). Cette œuvre est présentée dans les galeries de l'Accademia durant toute la durée de l'exposition.



### BYE BYE

2010

Héliogravure noir et blanc sur papier  
65 × 52 cm

Pinault Collection

Photographie des missionnaires Th. Vénard, G. Goulon, J. Perrier, J. Lavigne, et J. Theurel quittant Paris pour l'Asie, le 19 septembre 1852. Vénard a été canonisé après avoir été décapité en Indochine, en 1861. Il est l'auteur de la lettre d'adieu copiée à la main par Phung Vo, *02.02.1861* (2009-), qui figure également dans l'exposition.



### LOG DOG

2013

Dimensions variables  
Bois, fer, chaînes et crochets  
Pinault Collection

Branches acquises à Mexico City et dans les environs, incrustées de sculptures religieuses en bois de diverses origines européennes. Installées avec des « log dogs », des supports composés de chaînes et de crochets permettant d'amarrer les rondins pendant la coupe, acquis au nord-ouest des Etats-Unis. Ces éléments sont associés à des fragments d'une figure du Christ en chêne provenant de France et datée du XVII<sup>e</sup> siècle. Le buste de cette sculpture figure dans une autre pièce de l'exposition, *Beauty Queen* (2012).



### WE THE PEOPLE (DETAIL)

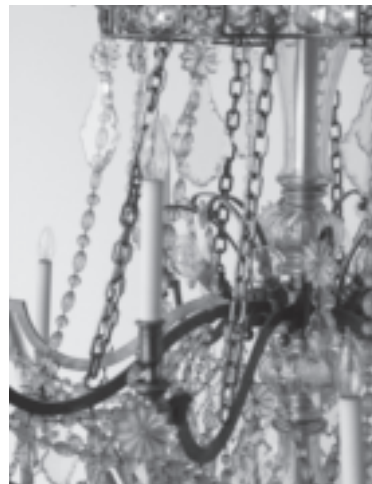
2011-2013

Cuivre

40 × 330 × 60 cm

Pinault Collection

Recréation à l'échelle 1:1 de l'extérieur en cuivre de la Statue de la Liberté de Frédéric Auguste Bartholdi, produite en quelque 250 pièces individuelles près de Shanghai, Chine. Les pièces sont destinées à être montrées individuellement ou par groupes de fragments plus petits. L'une des sources d'inspiration de ce projet est le tableau de Martin Wong *The Statue of Liberty*, ca 1997 (montré dans l'exposition) qui représente la statue coupée en deux sur la longueur et dont l'intérieur contient une architecture imaginaire.



08:03:51, 28.05.2009

2009

Lustre fin XIX<sup>e</sup> siècle provenant de la salle de bal de l'ancien Hôtel Majestic, avenue Kléber à Paris  
Dimensions variables  
Statens Museum for Kunst, Copenhague

Cet hôtel fut le quartier général de l'administration militaire allemande pendant l'Occupation durant la Deuxième Guerre mondiale. Il fut ensuite utilisé par l'Unesco avant de devenir l'un des sièges du ministère français des Affaires étrangères. Il abrita la cérémonie de signature des Accords de Paix de Paris, en 1973, qui donnèrent lieu à un plan de paix en neuf points pour le Vietnam. L'édifice fut aussi le siège de négociations sur le Kosovo, la Côte d'Ivoire et bien d'autres conflits mondiaux. L'hôtel a ensuite été vendu et il est aujourd'hui le premier établissement du groupe Peninsula en Europe.



**GUSTAV'S WING**

2013  
Bronze  
Dimensions variables  
Pinault Collection

Sculpture grandeur nature d'une figure humaine en six fragments de bronze, réalisés à partir d'un moulage du neveu de l'artiste, Gustave, lorsqu'il avait 11 ans. La pièce est inspirée d'une photo de l'omoplate à double articulation du garçon, qu'il appelle son « aile ».



**UNTITLED**

2009  
Alliance en or, lettre manuscrite par Hao Nguyen  
2 x 2 cm  
Collection Stefania Morellato et Emilio Giorgi

«Fausse manoeuvre. Ceci est une histoire que je ne revivrai jamais, jusqu'à la fin de mes jours. Je m'en souviens bien. C'était en 1969, l'année où je me

suis mariée. Environ trois mois après le mariage, je suis allée au marché et j'ai vu un énorme rassemblement. Par curiosité, je me suis approchée de la foule et j'ai remarqué qu'elle entourait un groupe de joueurs qui distribuaient trois cartes à jouer. Il semblait y avoir une reine et deux cartes blanches. Les gens gagnaient beaucoup ce qui fait que je suis restée longtemps à regarder. Je voulais jouer aussi, mais je n'avais pas d'argent.

Alors que faire ? Ce jour-là, je portais mon alliance. Je l'ai retirée pour miser avec. J'ai vu la reine devant mes yeux et tout d'un coup, il n'y avait plus qu'une carte blanche. J'avais perdu mon alliance. J'étais terriblement angoissée et je voulais la récupérer. J'ai couru à la maison et j'ai pris l'alliance de mon mari pour miser à nouveau et tenter de récupérer mon alliance. Finalement, j'ai perdu les deux bagues. Je n'ai rien dit de cette histoire jusqu'en 1998. La première personne à qui je l'ai racontée fut ma mère. Je lui ai fait jurer de ne jamais rien dire à personne. Mais ma mère était distraite et a raconté l'histoire à mon mari. Mon mari a simplement ri ; tellement de temps avait passé depuis... C'est pourquoi il ne m'en a pas voulu.

Ceci est l'histoire de mes deux alliances.»

*Hao Thi Nguyen*  
8-6-09



**UNTITLED**

2007  
Bois, toile  
111 x 295 x 265 cm  
Fond National d'Art Contemporain, Paris

Quatre sculptures funéraires de Montagnards Jarai, vers 1954 : Légionnaire, Femme pleurant/en colère, Singe, Homme. Une paire de gants blancs, papier d'emballage, quatre caisses.



**18.10.1860**

2013  
Photogravure sur papier  
54,5 x 42,5 cm  
Pinault Collection

L'image représente l'un des cinq chiens pékinois saisis lors du sac du Palais d'Été de Pékin qui précéda le décret prononcé par Lord Elgin (fils du septième comte d'Elgin qui a donné son nom aux « marbres d'Elgin ») le 10 octobre 1860, ordonnant de brûler l'édifice. Ce chien fut trouvé dans une armoire à vêtements.

Un officier britannique le prit avec lui pour le ramener en Angleterre et en fit cadeau à la reine Victoria. Celle-ci le baptisa Looty, un nom qu'elle inventa à partir de *loot*, qui signifie « piller » ou « butin ».



**YOUR MOTHER SUCKS COCKS IN HELL**

2015  
Fragment en marbre d'une sculpture d'enfant, atelier romain, I<sup>er</sup>-II<sup>e</sup> siècle av. JC ; Madone à l'Enfant en chêne



polychrome, gothique français  
1280-1320 ; contreplaqué  
53,3 × 39,6 × 35,1 cm  
Pinault Collection

Le titre est une réplique tirée du film  
*L'Exorciste* prononcée par le personnage  
de la jeune fille possédée par le diable.

Scénario : William Peter Blatty.

Réalisation : William Friedkin.

Acteurs : Mercedes McCambridge,  
Linda Blair. Warner Bros., 1973.



### UNTITLED

2015

Tête de chérubin en chêne  
polychrome, XVII<sup>e</sup> siècle  
11,8 × 17 × 16,5 cm  
Collection particulière



### SHOVE IT UP YOUR ASS, YOU FAGGOT

2015

Madone à l'Enfant en chêne  
polychrome, Gothique français  
1280-1320 ; torse d'Apollon en  
marbre, atelier romain,  
1<sup>er</sup>-2<sup>e</sup> siècle av. JC ; métal  
154,2 × 50 × 50 cm  
Courtesy de l'artiste et Marian  
Goodman Gallery

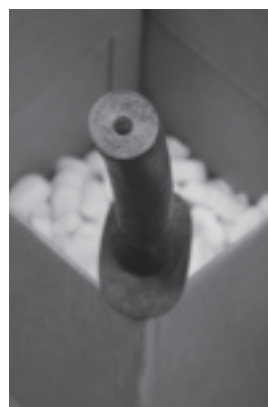
Le titre est une réplique tirée du film  
*L'Exorciste* prononcée par le personnage  
de la jeune fille possédée par le diable.  
Scénario : William Peter Blatty.  
Réalisation : William Friedkin. Acteurs :  
Mercedes McCambridge, Linda Blair.  
Warner Bros., 1973.



### UNTITLED

2007

Arc et flèche de cérémonie  
Montagnard, hache de Montagnard  
Rhadé pour la chasse à l'éléphant,  
repose-tête pliable Montagnard en  
bambou du début du XX<sup>e</sup> siècle,  
rare épée de chevalier Montagnard  
Rhadé au pommeau orné d'une  
pièce de monnaie française de la fin  
du XIX<sup>e</sup> siècle, boîte en carton, 14  
documents, certificat  
Dimensions variables  
Collection Johann et Lena König,  
Berlin



### UNTITLED

2007

Ancien fusil de chasse français à  
percussion de la tribu H'Mong,  
ceinture ornée d'une boucle en corne  
de buffle et bois de cerf aboyeur,  
pochette confectionnée dans la poche  
d'un t-shirt de l'armée française avec  
un fermoir à pression contenant  
un petit tube en bois rempli de  
percussions à fusil, sac de grenailles et  
de balles de mousquet, herminette en  
bois et bâton de cornac d'éléphant,  
tube médicinal, louche en bambou



### UNTITLED

2015

Or, carton, divers outils de ferme  
en bois et métal  
Dimensions variables  
Pinault Collection

Boîtes en carton provenant  
d'Amérique sur lesquelles figure le  
logo de produits utilisés dans la vie  
quotidienne, tel que : dentifrice  
Colgate, céréales Kellogg's, eau de javel  
Clorox, eau minérale Poland Spring.  
Au dos de chaque boîte dépliée est  
reproduit le drapeau original américain  
à 13 étoiles, représentant chacune des  
13 colonies fondatrices. L'installation  
est composée d'un total de 27  
drapeaux, un pour chacune des 27  
versions successives du drapeau (une  
étoile était ajoutée chaque fois qu'un  
nouvel état rejoignait l'union).

# DAVID WOJNAROWICZ

et gourde pour potion médicinale  
de chaman, oreiller souple en roseau  
tressé, instrument de musique en  
tube de bambou, pique à cheveu en  
os ornée de poils d'animaux teintés,  
paire de clochettes suspendue à une  
peau d'éléphant au sein d'un cadre en  
bambou incurvé, boîte en carton et  
son couvercle, particules de calage en  
polystyrène

Dimensions variables

Collection Mackert

## UNTITLED

2015

Calligraphie de Phung Vo

Dimensions variables

Courtesy de l'artiste

*Break my face in was the kindest touch you  
Ever gave*

*Wrap my dreams around your thighs and  
Drape my hopes upon the chance to touch  
your arm*

*Fabulous Muscles*

*Cremate me after you cum on my lips  
Honey boy place my ashes in a vase beneath  
your workout bench*

*No romance, no sexiness but*

*A star filled night  
Kneeling down before now familiar flesh of  
your deformed penis  
Wigging out before the unfamiliar flesh of  
my broken neck*

*Fabulous Muscles*

*Cremate me after you cum on my lips  
Honey boy place my ashes in a vase beneath  
your workout bench*

*Fabulous Muscles*

*Cremate me after you cum on my lips  
Honey boy place my ashes in a vase beneath  
your workout bench*

Stewart, Jamie. "Fabulous Muscles."

*Fabulous Muscles. Lyrics. Perf. XiuXiu.*

5 Rue Christine, 2004.



## UNTITLED (BUFFALOS)

1988-1989

Épreuve gélatino-argentique

102,87 × 121,92 cm

Collection Annie Leibovitz, Courtesy  
of the Estate of David Wojnarowicz et  
P.P.O.W. Gallery, New York

En 1988-1989, David Wojnarowicz travaille à l'exposition *Weight of the Earth*, qui sera composée de deux parties – comprenant chacune quatorze photographies et un petit dessin – considérées comme des « films pour la vie, qui font entendre une note particulière comme chaque mot construisant une phrase. » Ces photos peuvent rester autonomes, mais ensemble elles décrivent quelque chose de plus énigmatique encore. *Weight of the Earth* traite de « la captivité dans tout ce qui nous entoure. » Dans ses notes, il décrit l'exposition comme le « poids de la gravité, la traction à la surface de la terre de tout ce qui marche, rampe, ou roule sur elle » et « la lourdeur de l'existence pré-inventée au sein de laquelle nous sommes poussés. » Dans sa première sélection d'images figure *Untitled (Buffalos)* qu'on appelle aussi *Untitled (Falling Buffalo)*. Cette photographie provient d'une visite au Musée national d'histoire naturelle de Washington, où Wojnarowicz a pris en photo le détail d'un diorama illustrant les méthodes des Indiens d'Amérique pour chasser le buffle, en les poursuivant de façon à les conduire en haut d'une falaise. Un buffle tombe pendant qu'un autre est en train de perdre l'équilibre et qu'un troisième prend le même chemin. L'artiste a décrit cette photographie comme une « image métaphorique pour le titre de l'exposition, dotée du sens d'une collision imminente qu'implique l'accélération de la vitesse dans les structures de la civilisation. »

Wojnarowicz a apporté le négatif de

cette photographie au laboratoire Schneider-Erdman, qui développe ses films et fabrique ses planches-contacts depuis 1984, en échange d'un tirage occasionnel. Gary Schneider son tireur, avait préalablement assisté Peter Hujar l'ami – « le père, le frère », occasionnellement l'amant et le mentor – de Wojnarowicz. Ce dernier occupe alors le loft de Peter Hujar depuis la mort de celui-ci et il continuera d'y vivre malgré les tentatives d'éviction, jusqu'en 1991. *Untitled (Buffalos)* est devenu une image « iconique », l'une des réponses artistiques les plus obsédantes en rapport avec l'épidémie du sida. Un détail a servi pour la couverture du livre de David Wojnarowicz *Close to the Knives*, et le groupe U2 a utilisé également le détail du buffle tombant pour le single *One* (1992), puis pour une vidéo que Wojnarowicz, mort du sida le 22 juillet 1992, n'aura sans doute pas vue.

# MARTIN WONG



## VOICES

1981

Acrylique sur toile

184 × 122 cm

Pinault Collection

Les « tenement buildings », immeubles locatifs en briques, assez étroits et généralement peu élevés (5-7 étages) bâtis sur des lots exigus dans le quartier du Lower East Side abritèrent les populations migrantes durant le XIX<sup>e</sup> siècle. En 1900, les deux-tiers de la population newyorkaise vivaient dans des immeubles de ce genre. Leur alignement serré, l'absence d'air et de lumière, l'exiguïté des conditions de vie furent photographiés notamment par le journaliste Jacob Riis en 1890. A partir des années 1960, une partie du Lower East Side devint un lieu d'affirmation de l'existence culturelle portoricaine-newyorkaise. D'où le terme *Loisada*, dérivé de la prononciation anglo-hispanique, pour qualifier le quartier décrépit, où vécurent à partir du début des années 1980, des familles latinos et afro-américaines, ainsi que des artistes, poètes et musiciens, graffeurs, rappeurs, mais aussi des dealers et des « mauvais garçons ». C'est là, dans l'appartement 9 du 141 Ridge Street au coin de Stanton Street, que Martin Wong installa depuis 1978 à New York, peint sans relâche, installant chacune de ses toiles sur le sol et utilisant des pinceaux, qui resteront nimbés de croûtes de peinture. La fenêtre à baïonnette, une de celles dont sont généralement pourvus ces immeubles locatifs, est à la fois l'objet peint et son cadre. Ainsi en témoigne l'inscription « Voices » (Voix) peinte en

trompe-l'œil, ornant l'encadrement de la fenêtre entrouverte comme elle le ferait aussi pour celui d'un tableau. De même la vitre est peinte en blanc : « la vue depuis la fenêtre est aussi une vue de la fenêtre. » Cette vue donne sur un mur de briques, ces « foutues » petites briques que Martin Wong s'acharne à peindre, unité par unité, pendant les dix-huit années de sa vie dans le Lower East Side.



## INRI

1984

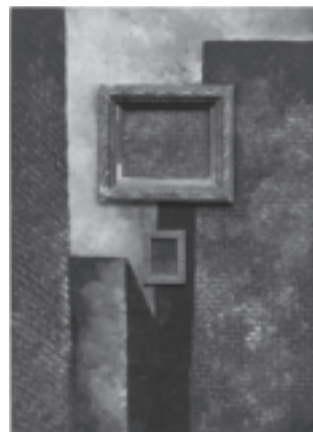
Acrylique sur toile

91,44 × 91,44 cm

Collection particulière

Deux peintures existent, représentant le même personnage masculin, dont le dos brun et les épaules musclées sont mis en valeur par un marcel. Celui-ci recouvre partiellement et laisse deviner un tatouage dorsal, qui figure une crucifixion, ornée d'un nom : *Pepe Turcel*. *Inri*, 1984 est de format carré. Le dos du personnage et sa nuque sont vus frontalement. Le même personnage se retrouve dans *Sacred Shroud of Pepe Turcel* (1990). Son cou épais laisse voir une petite partie du visage tourné sur la gauche et les barreaux d'une prison auquel ce personnage fait face. L'orthogonalité de la « grille », celle de la prison, a sans doute incité l'artiste à inventer un format octogonal pour son tableau (des questions que Martin Wong, qui eut entre les mains un dessin de Mondrian, vendu pour financer son Musée d'art graffiti en 1989, maîtrisait sans nul doute). *Pepe Turcel*, fantasme homo-érotique évoquant ceux, littéraires, d'un Jean Genet, semble avoir été inspiré par les récits, écrits et performés, que le poète Nuyorican Miguel Piñero donne de ses expériences de prison. Piñero fut le chantre adoré et le troubadour hors-la-loi

de *Loisada* : Martin Wong le rencontre en 1982 à l'ouverture de l'exposition « The Crime Show » à la galerie ABC No Rio, dans le Lower East Side. Ils passent un an et demi ensemble et collaborent à des œuvres verbales et picturales, empruntant au langage hybride de la rue et s'adressant à la rue. La passion de Martin Wong pour les codes de communication minoritaires – langue des signes, symboles astrologiques, graffitis, calligraphie, tatouages, codes de reconnaissance sexuels – rejoint ses inclinations érotiques, qui se lisent aussi dans les représentations d'hommes forts – prisonniers, policiers, pompiers – dont il fait les super héros de sa culture visuelle.



## UNTITLED (WITH BRICK IN BRICK)

1988

Huile sur toile sur contreplaqué

122 × 86 cm

Pinault Collection

Ce tableau figure dans l'exposition de peintures de briques dont Martin Wong fabrique une salle entière au sein de l'espace alternatif Exit art en 1989. Il a alors pour titre : *Vertigo*. Présenté sans cadre, il intègre cependant deux cadres anciens à l'intérieur de la composition, qui circonscrivent deux zones de briques. Martin Wong explique avoir eu l'image de ces briques en achetant un jouet sur un marché de Canal Street, à deux pas de Pearl Paint, le célèbre magasin de fournitures où il travaillait au département des toiles et des châssis. « Chacune des centaines, ou même des milliers de briques sur les peintures de

Wong est fabriquée individuellement ; il n'y a pas de raccourci impressionniste, pas de trucs de perspective aérienne palliant le besoin du détail. Si nous ajoutons le contenu pictural d'oxyde de fer rouge à l'intensité du travail impliquée par une telle tâche, nous commençons à voir cette partie du projet esthétique de Wong comme une maçonnerie ; il bâtit les peintures autant qu'il peint les bâtiments », écrit rétrospectivement le critique Barry Blinderman en 1998.



## STATUE OF LIBERTY

vers 1997

Huile sur toile de lin  
152,5 × 152,5 × 5 cm

J.K. Brown et Eric Diefenbach,  
New York

L'armature de fer (puis d'acier) composant le squelette de la Statue de la Liberté et les plaques de cuivre le recouvrant sont, dans les nombreuses peintures que Martin Wong lui consacre, remplacées tout uniment par des briques peintes. Le transfert du matériau sculptural en peinture de briques propose, littéralement, une conception « murale » de la Statue de la Liberté.

Qu'il s'agisse d'en découvrir l'intérieur ou la face externe, d'en comprimer un fragment dans le format circulaire d'un *tondo*, d'en varier les points de vue ou de l'effondrer en pleurs après la répression des manifestations de la Place Tian'anmen, en 1989, Martin Wong se place sous le regard de « Miss Liberté ».

Cette peinture de la Statue de la Liberté tranchée en deux, et dont l'intérieur contient une architecture imaginaire est l'une de sources d'inspiration du projet de Danh Vo, *We The People* (également dans l'exposition).

### Références photographiques

**Maitres des XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles :**  
© Fondazione Giorgio Cini, Venise. Photo Matteo De Fina

**Leonor Antunes :** Courtesy de l'artiste et Air de Paris

**Nairy Baghramian :** © Palazzo Grassi et Heinz Peter Knes

**Giovanni Bellini :** © Gallerie dell'Accademia, Venise

**Constantin Brancusi :** Courtesy Pinault Collection

**Marcel Broodthaers :** © The Estate of Marcel Broodthaers / Courtesy Michael Werner Gallery, New York. Photo Andy Keate

**Giovanni Buonconsiglio dit il Marescalco :** © Gallerie dell'Accademia, Venise

**Hubert Duprat :** *Cassé-Collé* (Courtesy Art : Concept, Paris. Photo Frédéric Magnoux) ; *Tribulum* (Courtesy Art : Concept, Paris. Photo Rémi Chauvin) ; *Conail Costa Brava* (Courtesy Art : Concept, Paris. Photo Rémi Chauvin) ; *Larves de trichoptère en train de construire leur étui* (Courtesy Art : Concept, Paris. Photo Frédéric Delpech) ; *Volos*, 2013 (Courtesy Art : Concept, Paris. Photo Rebecca Fanuele)

**Elmgreen & Dragset :** © Palazzo Grassi et Heinz Peter Knes

**Luciano Fabro :** Courtesy Galleria Christian Stein, Milan

**Fischli & Weiss :** © Palazzo Grassi et Heinz Peter Knes

**Felix Gonzalez-Torres :** © The Felix Gonzalez-Torres Foundation / Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York / © Photo Palazzo Grassi et Heinz Peter Knes

**Jos de Gruyter et Harald Thys :** Courtesy des artistes, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin / Photo Christine Clinckx / M HKA

**Petrit Halilaj :** Courtesy de l'artiste et kamel mennour, Paris. Photo Fabrice Seixas

**David Hammons :** *Central Park West* (Courtesy de l'artiste. Photo Palazzo Grassi et Heinz Peter Knes) ; *Cigarette Holder* (© Santi Caleca pour Palazzo Grassi Spa) ; *Flies in a Jar* (Courtesy de l'artiste et Pinault Collection) ; *Untitled*, 2007 (Courtesy de l'artiste. Photo Palazzo Grassi et Heinz Peter Knes)

**Roni Horn :** © Photo Roni Horn Studio

**Peter Hujar :** © The Estate of Peter Hujar; Fraenkel Gallery, San Francisco et Pace/MacGill Gallery, New York

**Tetsumi Kudo :** *Cybernetic Art, Sans titre*, vers 1970; *Sans Titre*, 1975 (Courtesy Galerie Christophe Gaillard. Photo Rurik Dmitrienko) ; *Votre Portrait* (Courtesy Galerie Albert Benamou, Paris) ; *Portrait of Artist in Crisis, Portrait of Eugene Ionesco* (Photo Maurice Aeschmann, Onex) ; *Paradise* (Courtesy Galerie Albert Benamou, Paris. Photo Bernard Saint-Genes)

**Bertrand Lavier :** *Gabriel Gaveau* (© Photo André Morin) ; *Manuberge* (© Photo André Morin) ; *La Bocca / Bosch*, 2005 (© Palazzo Grassi et Heinz Peter Knes)

**Zoe Leonard :** © Zoe Leonard

**Francesco Lo Savio :** Courtesy Galleria Christian Stein, Milan

**Lee Lozano :** Toutes les photos (© The Estate of Lee Lozano) ; *No-Grass Piece [Part 1 & 2]; Masturbation Investigation; Thinking Offer* (© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth)

**Robert Manson :** Courtesy Pinault Collection

**Piero Manzoni :** Courtesy Archivio Opera Piero Manzoni, Milan

**Sadamasa Motonaga :** Photo Maurice Aeschmann, Onex

**Jean-Luc Moulène :** *Tronche / Moon Face (Paris, May 2014)* (© Palazzo Grassi et Heinz Peter Knes) ; *La Toupie* (© Palazzo Grassi et Heinz Peter Knes) ; *Tête-à-Cul (Paris, Spring 2014)* (Courtesy de l'artiste

et Miguel Abreu Gallery, New York. Photo Jeffrey Sturges)

**Henrik Olesen :** *A Portrait* (Photo Steve Bishop) ; *Untitled #03* ; *Untitled #04* ; *Untitled #05* (Courtesy Galleria Franco Noero, Turin. Photo Sebastiano Pellion di Persano)

**Pablo Picasso :** © FABA. Photo Eric Baudouin

**Sigmar Polke :** © The Estate of Sigmar Polke. Courtesy Michael Werner Gallery, New York

**Carol Rama :** Photo Gianni Ingresso, Turin

**Charles Ray :** Courtesy de l'artiste.

© Palazzo Grassi et Heinz Peter Knes

**Auguste Rodin :** Courtesy Pinault Collection

**Cameron Rowland :** Courtesy Essex Street, New York

**Andres Serrano :** © Andres Serrano.

Courtesy de l'artiste et Paula Cooper Gallery

**Nancy Spero :** *Cri du Cœur* (© Palazzo Grassi et Heinz Peter Knes) ; The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts. Courtesy Galerie Lelong, New York) ;

*Artaud Paintings* (© The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts. Courtesy Galerie Lelong, Paris) ;

*Codex Artaud XXX* (© The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts. Courtesy Galerie Lelong, New York. Photo Fabrice Gibert) ;

*Codex Artaud XXXI* (© The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts. Courtesy Galerie Lelong, New York. Photo Michael Bodycomb)

**Sturtevant :** © Estate Sturtevant, Paris. Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Paris-Salzburg

**Alina Szapocznikow :** © Palazzo Grassi et Heinz Peter Knes

**Paul Thek :** *Towards an Abstract Icon*

(© The Estate of George Paul Thek;

courtesy Alexander and Bonin, New York. Photo Joerg Lohse) ;

*Untitled*, 1964-1965

(© The Estate of George Paul Thek;

courtesy Alexander and Bonin, New York. Photo Lance Brewer) ;

*Untitled (meat cables)*, 1969 (© The Estate of George Paul Thek;

courtesy Alexander and Bonin, New York. Photo Joerg Lohse)

**Danh Vo :** *If you were to climb the*

*Himalayas tomorrow* (Courtesy de l'artiste) ;

*Untitled*, 2008 (Courtesy de l'artiste) ;

*Oma Totem* (Courtesy de l'artiste. Photo Cosimo Pichierrri) ;

*IMUUR2*, 2012 (Courtesy de l'artiste) ;

*Untitled*, 2012 (Courtesy de l'artiste) ;

*02.02.1861* (Courtesy de l'artiste) ;

*Beauty Queen* (Courtesy de l'artiste. Photo Charlotte du Genestoux) ;

*Christmas, Rome*, 2012 (Courtesy de l'artiste. Photo Charlotte du Genestoux) ;

*Self-portrait (Peter)* (Courtesy de l'artiste) ;

*bye bye* (Courtesy de l'artiste et Niels Borch Jensen. Photo Jørgen Strüwing) ;

*Log Dog* (Courtesy de l'artiste et kurimanzutto, Mexico. Photo Estudio Michel Zabé,

2013) ;

*We The People (detail)*, 2011-2013

(Courtesy de l'artiste) ;

*08.03, 28.05* (©

Statens Museum for Kunst, Copenhagen) ;

*Gustav's Wing* (Courtesy de l'artiste et Galerie Buchholz, Berlin / Cologne) ;

*Untitled* 2009 (Courtesy de l'artiste) ;

*Untitled*, 2007 (Courtesy de l'artiste) ;

*18.10.1860* (Courtesy de l'artiste et Niels Borch Jensen. Photo Jørgen Strüwing) ;

*Your mother sucks cocks in Hell*, 2015 ;

*Untitled*, 2015 ;

*Untitled*, 2015 ;

*Shove it up your ass, you faggot*, 2015 (Courtesy de l'artiste et Marian Goodman, New York. Photo Peter White)

**David Wojnarowicz :** Courtesy of the

Estate of David Wojnarowicz and P.P.O.W.

Gallery, New York

**Martin Wong :** *Voices; Untitled (with brick*

*in brick)* (Courtesy Galerie Buchholz,

Berlin/Cologne) ;

*Inri; Statue of Liberty*

(© Palazzo Grassi / Photo Fulvio Orsenigo)

Palazzo Grassi Spa est à disposition des

éventuels ayants droits



## SLIP OF THE TONGUE

Venise, Punta della Dogana  
12 avril - 31 décembre 2015

### Commissaires de l'exposition

Danh Vo  
en collaboration avec  
Caroline Bourgeois

### Assistance au commissariat-recherches

Danh Vo : Marta Lusena, Amy Zion  
Caroline Bourgeois : Julia Séguier

### Textes

Elisabeth Lebovici

### Textes pour Danh Vo et Leonor Antunes

Amy Zion

### Projet graphique

Leonardo Sonnoli  
(Tassinari/Vetta)

### Photographies (in situ)

Heinz Peter Knes

### Traductions

Nathalie Bourgeois

### Autres recherches

Andrew Blackley

### Réalisation éditoriale

Marsilio Editori\* Spa, Venise

### Suivi éditoriale

legaudiose.studioeditoriale, Venise

© Constantin Brancusi;

Marcel Broodthaers; Hubert Duprat;  
Elmgreen & Dragset; Fondazione  
Piero Manzoni, Milano; Tetsumi Kudo;  
Bertrand Lavier; Sigmar Polke;  
Nancy Spero; Alina Szapocznikow,  
Succession Picasso, by SIAE 2015

© 2015 by Palazzo Grassi Spa, Venise

Première édition avril 2015

### Imprimé par

Grafiche Veneziane, Venise  
pour Marsilio Editori\* Spa in Venezia

## Remerciements

### Aux artistes

Leonor Antunes  
Julie Ault  
Nairy Baghramian  
Jos de Gruyter et Harald Thys  
Hubert Duprat  
Elmgreen & Dragset  
Fischli & Weiss  
Petrit Halilaj  
David Hammons  
Roni Horn  
Bertrand Lavier  
Zoe Leonard  
Jean-Luc Moulène  
Henrik Olesen  
Carol Rama  
Charles Ray  
Cameron Rowland  
Andres Serrano  
Danh Vo

### Aux successions

Constantin Brancusi : The Estate  
of Constantin Brancusi  
Marcel Broodthaers : The Estate of Marcel  
Broodthaers  
Luciano Fabro  
Felix Gonzalez-Torres : The Felix  
Gonzalez-Torres Foundation / Courtesy  
of Andrea Rosen Gallery, New York  
Peter Hujar : The Estate of Peter Hujar,  
Pace/McGill Gallery, New York  
et Fraenkel Gallery, San Francisco  
Tetsumi Kudo  
Francesco Lo Savio  
Lee Lozano : The Estate of Lee Lozano /  
Hauser & Wirth, Zurich - Londres -  
New York  
Robert Manson  
Piero Manzoni : Archivio Opera Piero  
Manzoni, Milan  
Sadamasa Motonaga  
Pablo Picasso : Fundación Almine y  
Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Bruxelles  
Sigmar Polke : The Estate of Sigmar Polke,  
Cologne  
Auguste Rodin : Musée Rodin, Paris  
Alina Szapocznikow  
Nancy Spero : The Nancy Spero  
and Leon Golub Foundation for the Arts /  
Galerie Lelong, New York  
Sturtevant : Estate Sturtevant / Galerie  
Thaddaeus Ropac, Paris - Pantin  
Paul Thek : The Estate of George Paul  
Thek  
David Wojnarowicz : The Estate of David  
Wojnarowicz / P.P.O.W. Gallery, New York  
Martin Wong : The Estate of Martin  
Wong / P.P.O.W. Gallery, New York

### Aux institutions

Centre national des arts plastiques, Paris :  
Yves Robert, directeur  
Fondazione Giorgio Cini, Istituto di  
storia dell'arte, Venise : Giovanni Bazoli,  
président, Luca Massimo Barbero,  
directeur  
Gallerie dell'Accademia, Venise :  
Giulio Manieri Elia, directeur  
Los Angeles County Museum of Art,  
Los Angeles : Michael Govan, directeur  
MACBA, Museu d'Art Contemporani  
de Barcelona : Bartomeu Mari, directeur  
MNAM - Centre Pompidou, Paris :  
Alain Seban, président, Bernard Blistène,  
directeur  
Museo Correr, Venise : Andrea Bellieni,  
directeur  
Museo Nacional Centro de Arte Reina  
Sofia, Madrid : Manuel Borja-Villel,  
directeur  
Statens Museum for Kunst, Copenhague :  
Mikkel Bogh, directeur  
The Museum of Modern Art, New York :  
Glenn D. Lowry, directeur  
Williams College Museum of Art,  
Williamstown : Christina Olsen, directrice

### Aux prêteurs privés

J.K. Brown et Eric Dieffenbach  
Paul Golub  
Philip Golub  
Stephen Golub  
Johann et Lena König  
Annie Leibovitz  
Stephanie et Jan L. Mackert  
Stefania Morellato et Emilio Giorgi  
Peter Schjeldahl et Brooke Anderson  
Max et Marie Warsh

### Aux galeries

Miguel Abreu Gallery, New York  
Air de Paris, Paris  
Alexander and Bonin Gallery, New York  
Art : Concept, Paris  
Galerie Albert Benamou, Paris  
BFAS Blondeau Fine Art Services, Genève  
Isabella Bortolozzi Galerie, Berlin  
Gavin Brown's Enterprise, New York  
Galerie Buchholz, Cologne - Berlin  
Chert, Berlin  
Galerie Chantal Crousel, Paris  
Essex Street, New York  
Fraenkel Gallery, San Francisco  
Marian Goodman Gallery, New York -  
Paris - Londres  
Hauser & Wirth, Zurich - Londres -  
New York  
Xavier Hufkens, Bruxelles  
kamel mennour, Paris  
Kewenig Galerie, Berlin et Palma  
de Majorque  
kurimanzutto, Mexico  
Yvon Lambert, Paris  
Galerie Lelong, Paris - New York  
Dominique Lévy, New York - Londres  
Galerie Loevenbruck, Paris  
Matthew Marks Gallery, New York -  
Los Angeles  
Mnuchin Gallery, New York  
Murray Guy, New York  
Galleria Franco Noero, Turin  
Pace/MacGill, New York  
Galerie Perrotin, Paris - New York -  
Hong Kong  
P.P.O.W. Gallery, New York  
Galerie Eva Presenhuber, Zurich  
Galerie Almine Rech, Paris  
Andrea Rosen Gallery, New York  
Fondazione Sardi per l'Arte, Turin  
Galerie Pietro Sparta, Chagny  
Sprüth Magers, Berlin - Londres -  
Los Angeles  
Galerie Micheline Szwajcer, Bruxelles  
Michael Werner Gallery, New York -  
Londres  
White Cube, Londres - Hong Kong  
Galleria Zero, Milan

*Et à tous ceux qui souhaitent rester  
anonymes*



palazzo  
grassi  
FRANCIS PINAULT  
FOUNDATION

PINAULT COLLECTION