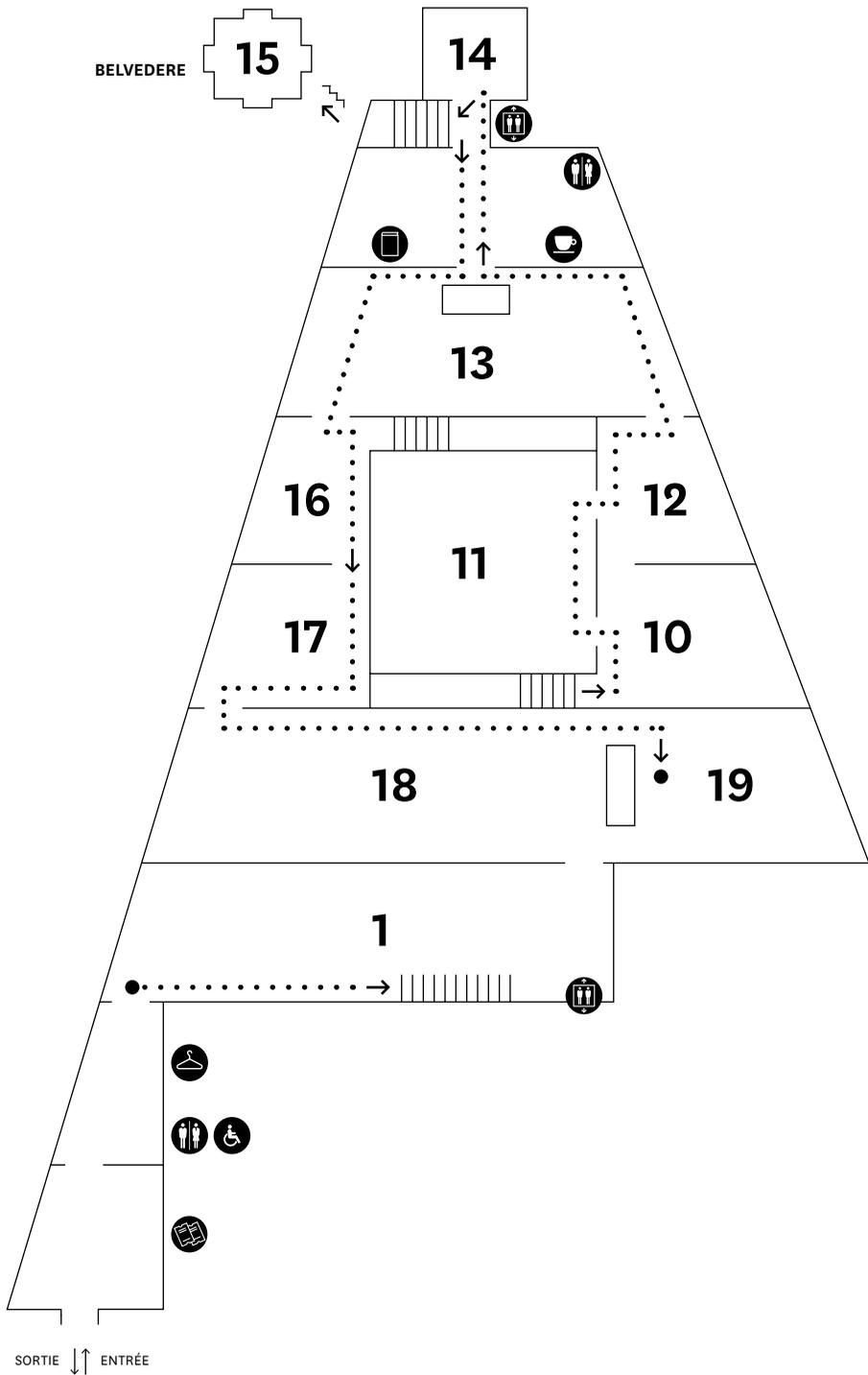


FRANÇAIS

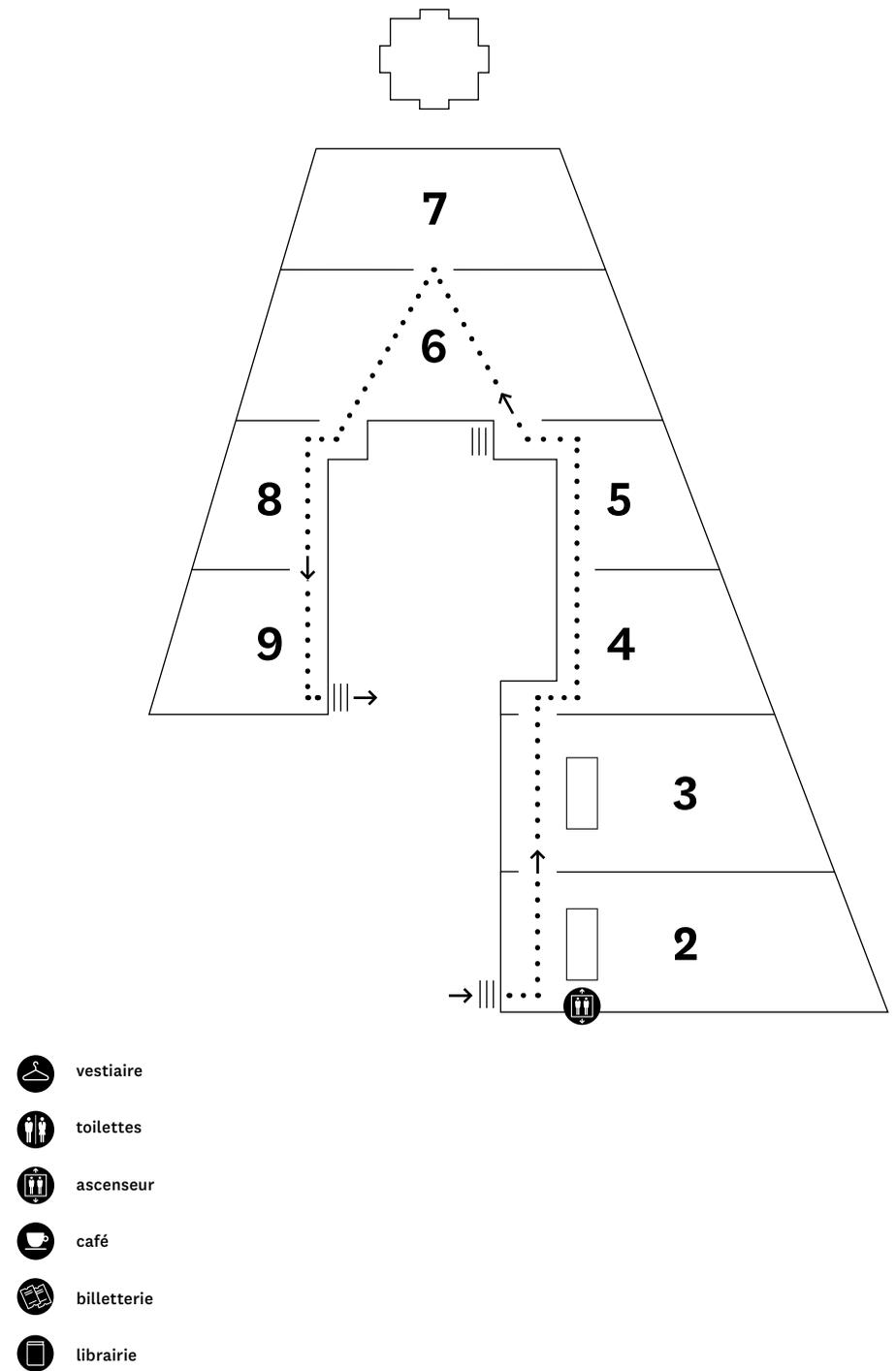


PUNTA DELLA DOGANA
PALAZZO GRASSI
PINAULT
COLLECTION

REZ-DE-CHAUSSÉE



PREMIER ÉTAGE



INTRODUCTION

Punta della Dogana présente l'exposition collective « Untitled, 2020. Trois regards sur l'art d'aujourd'hui » dont le commissariat est assuré par Caroline Bourgeois, l'artiste et historienne de l'art Muna El Fituri et l'artiste Thomas Houseago.

À travers un parcours organisé en 18 salles, dédiées chacune à un thème particulier (tel que l'activisme, l'utopie ou la perte), le projet d'exposition explore la genèse et le développement du processus créatif. Il explore aussi certaines problématiques centrales de l'art contemporain (telles que les risques en peinture ou l'atelier). Il s'articule autour d'une installation imaginée spécifiquement pour le Cube de l'architecte Tadao Ando, cœur de Punta della Dogana : la reconstitution du studio d'un artiste (inspirée par celui de Thomas Houseago), un espace invitant le public à interagir avec les éléments qui composent le lieu où les œuvres et projets sont conçus.

Cette exposition se propose d'instaurer un type de relation plus informel avec le musée, présenté à l'image d'une maison, ainsi qu'avec les œuvres, à considérer avant tout en termes affectifs et esthétiques, presque corporels.

Nous avons souhaité créer un espace convivial, propice à la réflexion, aux échanges d'idées, un espace confortable aussi, où les visiteurs éprouveront le désir de s'arrêter, de dédier un peu de leur temps à regarder autour d'eux pour donner forme à des idées et des images. Dans la mesure où les règles sanitaires le permettront, nous avons disposé des fauteuils dans les salles à cette fin.

L'exposition présente les œuvres de 67 artistes appartenant à différentes générations (nés entre 1840 et 1995) dont un nombre important d'artistes afro-américains et femmes pionnières qui ont été historiquement sous-représentés par les institutions. Les œuvres proviennent essentiellement de la Collection Pinault, avec de nombreux prêts de musées internationaux et de collections privées.

Certaines, dont celles de Saul Fletcher, Kasia Fudakowski, Ellen Gallagher, Lauren Halsey et Henry Taylor, ont été spécifiquement créées pour l'exposition.

Nous espérons que cette exposition chorale, née des échanges et du dialogue entre les trois commissaires, liés par des relations personnelles et professionnelles de longue date, permettra aux visiteurs de se forger leur propre regard à partir des trois que nous avons souhaité leur proposer.

VESTIAIRE

L'exposition commence avec le photographe documentaire Peter Mitchell, réputé notamment pour ses photographies de paysages arides aux alentours de Leeds en Angleterre.

PETER MITCHELL

1943, Manchester (Royaume-Uni)

FRANCIS GAVAN. SUNDAY 22 APRIL 79. 2 P.M. WOODHOUSE MOOR, LEEDS, 1979/2017
IMPRESSION PIGMENTAIRE
35,5 × 35,5 CM

COLLECTION PARTICULIÈRE, LOS ANGELES

► La photographie de Peter Mitchell est la première œuvre de l'exposition que l'on découvre, comme en exergue d'un livre, elle est placée dans le vestibule, juste à l'entrée de la première salle, sorte de manifeste de l'exposition. Peter Mitchell a été le premier artiste britannique à utiliser la couleur dans la photo documentaire, « un photographe radical et un pionnier » qui depuis le début parle de son environnement, du lieu et du monde dans lequel il vit (Leeds, ville industrielle du nord de l'Angleterre), il parle aussi de l'autre avec énormément d'attention (ses habitants et leur lieu de vie).

Cette photographie est issue d'une série de portraits à la fois nostalgiques et humoristiques d'habitants de Leeds saisis devant leur habitation, leur échoppe, leur lieu de travail. La trame de fond reprend une incroyable histoire d'enquête martienne : à une époque où les premières sondes Viking étaient envoyées en repérage dans l'espace, dans les années 1970, Peter Mitchell imagine que des Martiens ont débarqué à Leeds et que ce sont eux qui prennent les photos, pour garder un souvenir de leur visite.

Sa première exposition personnelle, « European Architectural Heritage Year 1975 », a eu lieu en 1975 à la Leeds City Art Gallery. Et en 1979, son exposition phare, « A New Refutation of the Viking 4 Space Mission » (« Nouveau Démenti de la mission spatiale Viking 4 »), présentée à la Impressions Gallery of Photography à York, a eu un impact incommensurable sur la scène de la photographie documentaire des années 1970-1980, ouvrant la voie à la photographie en couleurs à une époque où les tirages en noir et blanc dominaient exclusivement la pratique.

SALLE 1 – DEBOUT

Donnée fondamentale de la condition humaine : se lever, rester debout ou refuser de s'agenouiller sont autant de questions philosophiques ou politiques.

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930, Falenty (Pologne) – 2017, Varsovie (Pologne)

ABAKAN RED I, 1970-73
TISSAGE DE SISAL SUR SUPPORT EN MÉTAL
C. 300 × 300 × 100 CM

ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE/
MUSEUM FÜR GESTALTUNG ZÜRICH /
KUNSTGEWERBESAMMLUNG

► Marquée par les violences et les conflits sociopolitiques de l'après-guerre en Pologne, Magdalena Abakanowicz signe une œuvre en rupture avec le passé. Dès le début des années 1960, elle révolutionne la sculpture en textile grâce à son travail à la main de la laine, du chanvre, du lin et du sisal. Elle rompt avec la tapisserie décorative et invente des formes volumineuses tridimensionnelles, réservoirs d'échanges complexes et contradictoires. Elle fait partie, avec Sheila Hicks et Geta Brătescu, des plus célèbres « artistes de la fibre » qui ont poursuivi les développements radicaux de l'artiste germano-américaine Anni Albers.

Les *Abakans* (1966-75), comme celui présenté ici, forment une série de sculptures monumentales dont la souplesse et la liberté se conjuguent à leur fermé et leurs déchirures. La contemplation de ces œuvres dans l'espace qu'elles façonnent invite le spectateur à partager la fascination de l'artiste pour la vie organique, incarnée dans la fibre, constitutive de l'épiderme. Ainsi, les formes se renouvellent au fil du temps, interrogeant la matérialité de la vie, sa profondeur réelle et sa tension vitale.

GARRY BARKER

1950, Dudley (Royaume-Uni)

**CONFESSIONS OF A HOUSE
OWNING SOCIALIST, 1991**
EAU-FORTE À L'AQUATINTE
12 IMPRESSIONS, 31,7 × 29,8 CM CHACUNE

COLLECTION PARTICULIÈRE, LOS ANGELES

► Né dans les Midlands de l'Ouest, une région marquée par son passé industriel et une forte pollution, connue comme le *Black Country* (le « pays noir »), Garry Barker est un artiste polymorphe. Il pratique le dessin à l'encre et à l'aquarelle, l'estampe, la tapisserie, le graphisme et l'animation. Également écrivain et éditeur, il s'intéresse aux mythes artistiques et aux questions qui lient l'art et la fiction.

Cette série d'illustrations réalisée en 1991 par Garry Barker et intitulée *Confessions of a House Owning Socialist* met en scène des personnages nus, sans bras, aux visages terrifiants, bouche grande ouverte et yeux exorbités, ou transformés en arbres. Finement exécutés, ses dessins plongent le spectateur dans une sorte de vision troublante, dystopique. Les aspects psychologiques, philosophiques et sexuels sont mis en avant par l'artiste, qui accorde une place centrale à la narration et aux investigations sociopolitiques. Il interroge les liens entre le local, à Chapelton – ville du Royaume-Uni où il réside – et le monde. Garry Barker a toujours privilégié son activité d'enseignement artistique et organise régulièrement des expositions dans les espaces de l'école. Sur la route des beaux-arts, il dessine ce qu'il voit en marchant. Ensuite, son imagination intervient et il transforme le réel. Sa démarche consiste à questionner le processus de création des images, la rêverie et le fantastique. Il puise dans son histoire personnelle, dans les paysages de son enfance lorsque « le danger faisait partie de la poésie de l'enfance ».

LEE BONTECOU

1931, Providence, R.I. (États-Unis)

UNTITLED, 1965
ACIER SOUDÉ, RÉSINE ÉPOXYDE, PEINTURE,
TOILE, FIL, FICELLE ET BOIS
118,1 × 138,4 × 43,8 CM

COLLECTION PARTICULIÈRE
COURTESY OF HAUSER & WIRTH COLLECTION
SERVICES

► Lee Bontecou dessine à la suie et représente des zones circulaires de vide qui annoncent son esthétique. Elle expose pour la première fois à la galerie Leo Castelli en 1960. C'est le début d'une reconnaissance internationale de son travail, ce qui reste encore rare pour une artiste femme dans les années 1960. Lee Bontecou développe un art qui est parfois considéré comme féministe, post-minimaliste ou associé au surréalisme tardif, mais elle échappe en réalité à toutes les catégories. Elle souhaite « donner à voir la part de crainte, espoir, laideur, beauté et mystère qui existe en chacun de nous ». Au milieu des années 1970, elle s'éloigne de la sphère de l'art et ne montrera dès lors ses œuvres que très rarement. Elle est redécouverte par une nouvelle génération d'artistes dans les années 1990. Lee Bontecou appartient à une génération de sculptrices comme Eva Hesse, Louise Bourgeois, Yayoi Kusama ou encore Alina Szapocznikow, qui mettent en forme une pensée du corps organique.

Lee Bontecou est connue pour ses sculptures murales cousues et soudées, faites de matériaux industriels divers tels que le cuivre, le fer, l'époxy mais aussi des substances plus organiques comme les fossiles, les os, les toiles, ou encore des objets trouvés et des surplus d'équipements militaires qu'elle se procure dans des friperies new-yorkaises. Aérodynamiques, violentes, creusées, trouées, métalliques, ses constructions monumentales semblent marquées par le souvenir de la Seconde Guerre mondiale, alors que la mère de l'artiste travaillait dans les usines de construction de sous-marins. Lee Bontecou reste, par ailleurs, attentive aux échos de la guerre du Vietnam. Ses œuvres, d'une forte présence plastique, sont à la

fois organiques et mécaniques, elles évoquent le corps et la machine, l'abstrait et le figuratif, s'inspirant de l'iconographie de la guerre froide, mais aussi des artistes cubistes. Certains critiques d'art voient dans ses œuvres une allusion au sexe féminin, mais Lee Bontecou cherche avant tout à défier les conventions tant dans le choix des matériaux que dans le mode de présentation qui se résume, d'après elle, à « autant de vie que possible – pas de frontières – pas de limites – la liberté dans tous les sens du terme ».

TERESA BURGA

1935, Iquitos (Pérou)

SIN TÍTULO, 1967
TECHNIQUES MIXTES
LIT : 80 × 108 × 208 CM
RIDEAU : 383 × 280 CM

COLLECTION PINAULT

► Figure pionnière de l'art conceptuel en Amérique latine, Teresa Burga interroge les structures sociales patriarcales qui régissent la vie des femmes. Elle donne à voir des personnages féminins à la marge, qu'il s'agisse de prostituées, de femmes seules dans la rue ou seules dans leur propre environnement domestique, insistant sur les déséquilibres et les inégalités de pouvoir entre les sexes, qu'elle expérimente elle-même au Pérou.

Dans l'œuvre *Sin título*, Teresa Burga recrée un espace domestique aux couleurs vives dans lequel une silhouette féminine se retrouve aplatie à la surface d'un lit. À première vue ludique et colorée, cette œuvre se révèle rapidement être une réflexion critique sur les inégalités sociales péruviennes et sur la situation de la femme en général. Souvent rapprochée du pop art américain et britannique, elle défend davantage une filiation avec l'art argentin. Le pop art était alors, pour cette nouvelle génération d'artistes, un moyen de créer un art subversif, une « arme » contre le « bon goût » de la bourgeoisie qui, elle, était davantage tournée vers l'expressionnisme abstrait américain.

VALIE EXPORT

1940, Linz (Autriche)

IDENTITY TRANSFER 1, 1968
PHOTOGRAPHIE EN NOIR ET BLANC
80 × 52 CM (ENCADRÉ)

COLLECTION PARTICULIÈRE

► Artiste protéiforme et engagée, VALIE EXPORT débute sa carrière au tournant des années 1960-1970 sous son véritable nom, Waltraud Lehner Hollinger, en empruntant à divers médiums tels que la performance, la vidéo, la photographie pour questionner la condition de la femme. En 1967, elle décide de s'approprier le nom de la marque de cigarettes Smart Export – symbole de virilité par excellence – dans un acte de provocation et d'émancipation par rapport à son père. « Je voulais mon propre nom », explique-t-elle.

Cette nouvelle identité, écrite en lettres capitales, la rend aussi forte qu'un autre, un autre masculin. Elle utilise dès lors son corps comme médium artistique, notamment dans la performance *Tap and Touch Cinema*, dans laquelle elle invite les spectateurs à venir lui toucher la poitrine, cachée sous un carton sous la forme d'une télévision. Elle interroge ainsi le statut de la femme au cinéma et de manière plus générale l'emprise des codes sociaux sur nos corps, en particulier dans la série *Body Configurations* où elle questionne l'architecture patriarcale.

Avec *Identity Transfer 1*, issue d'une série de quatre portraits emblématiques, l'artiste se montre en proxénète, vêtu d'un pantalon noir serré, d'une perruque bouclée à cheveux courts, de lourds colliers et bracelets en or et d'un maquillage exagéré. Les images qui en résultent remettent en question les rôles conventionnels des hommes et des femmes et reflètent un moment de l'histoire où les vêtements et les coiffures des hommes et des femmes ont fusionné.

NANCY GROSSMAN

1940, New York (États-Unis)

T.R., 1968

CUIR SUR BOIS, AVEC PORCELAINE
ET MATÉRIEL DE QUINCAILLERIE
43,2 × 22,9 × 19 CM

COLLAGE PASTEL #9, 1976

COLLAGE ET PASTEL SUR PAPIER
66 × 49,5 CM

COURTESY OF MARC SELWYN FINE ART,
LOS ANGELES

► Elaborées à partir d'artefacts mis au rebut, comme le cuir d'une veste de moto, d'une paire de bottes, ou le bois d'un poteau téléphonique, les compositions de Nancy Grossman font écho à celles des expressionnistes abstraits dominant la scène artistique new-yorkaise des années 1960. Son enfance, passée à travailler avec ses parents dans l'industrie du textile, l'influence dans l'utilisation de ces matériaux, de ces colorants et de la couture dans ses créations artistiques. Elle décide de partir en Europe avant de revenir deux ans plus tard et de s'installer dans un vaste studio à Chinatown. La taille de son atelier lui permet alors de réaliser des productions de dimensions importantes et de réfléchir à l'utilisation de nouveaux éléments.

En 1969, Nancy Grossman expose pour la première fois ses têtes grandeur nature, œuvres qui deviendront une série qu'elle poursuivra jusqu'au milieu des années 1990. Marquée par les recherches de son professeur et mentor Richard Lindner sur les femmes en tenue de *bondage*, mais aussi par les mouvements de libération de la fin des années 1960 et la violence de la guerre du Vietnam, elle sculpte ces têtes recouvertes de cuir, munies de prothèses dentaires, de fermetures Éclair, de sangles ou de cornes. Muettes, ligotées, les yeux bandés par des sangles, ces têtes sont comme les témoins des violences et des bouleversements sociaux contemporains de l'artiste et qui, malgré leur apparente agressivité, semblent au contraire prises au piège.

DAVID HAMMONS

1943, Springfield, IL (États-Unis)

UNTITLED, 2008

TECHNIQUES MIXTES
259,1 × 182,9 × 61 CM

COURTESY OF THE GEORGE ECONOMOU
COLLECTION

► Les performances et les sculptures de David Hammons en déplaçant les objets et leur statut comme l'armoire ici, questionnent sa propre identité afro-américaine et ses possibles, la culture urbaine et la lutte pour les droits civiques et contre le racisme. Cette prise de position politique le mène, à terme, à privilégier la marginalité et la discrétion vis-à-vis du monde de l'art. Pour mener son combat, il investit plutôt la rue, l'espace public urbain, de façon éphémère mais intense, comme pour *Bliz-aard Ball Sale* en 1983, où il organise une vente de boules de neige dans la rue. Pour ses assemblages, il recueille des matériaux abandonnés qu'il trouve souvent dans la rue et qui sont liés à la culture afro-américaine – des fragments de métal et de bois, des cheveux, des cigarettes, des paniers de basket, des pierres et des tissus – et les élève au rang d'objets d'art. Les œuvres de Hammons font également référence à la culture de la musique jazz et son histoire.

Dans son installation *Untitled*, David Hammons confronte le caractère élitiste et exclusif du monde de l'art – ici coincé derrière une armoire massive en bois – et celui d'une société en marge, de minorités qui tentent de survivre grâce à des matériaux de seconde main. Cette œuvre fait partie d'une série où, suivant le même principe, l'artiste cache et recouvre des peintures qu'il a lui-même produites, rappelant celles de De Kooning ou Gerhard Richter. Utilisant des bâches industrielles, des sacs poubelles en plastique noir, il drape en couches successives les toiles, ne laissant la peinture visible que sur les bords ou à travers les déchirures des tissus opaques. Par ce geste, Hammons porte un regard critique sur le monde de l'art, fasciné par les toiles des expressionnistes abstraits, en les opposant à ces matières basement utilitaires qu'on

trouve dans la rue, sur les chantiers et qui appartiennent à ceux qui travaillent, transpirent, dorment et tentent de se réchauffer, de survivre. Les objets placés devant ou sur les toiles semblent à la fois les protéger mais aussi les rendre partiellement invisibles, métaphore de la manière dont sont traités les minorités et les marginaux.

THOMAS HOUSEAGO

1972, Leeds (Royaume-Uni)

BEAUTIFUL BOY, 2019

TUF-CAL, CHANVRE,
BARRÉS D'ARMATURE EN FER
302,3 × 119,4 × 106,7 CM

COURTESY OF THE ARTIST
AND GAGOSIAN GALLERY

[VOIR AUSSI SALLE 11]

PAUL MCCARTHY

1945, Salt Lake City, UT (États-Unis)

HENRY MOORE BOUND

TO FAIL MAQUETTE (STAINLESS STEEL), 2007
ACIER INOXYDABLE POLI
154,9 × 101 × 74,9 CM

COLLECTION PINAULT

► L'artiste américain Paul McCarthy développe depuis plus de cinquante ans un art au service d'une critique acerbe du système de valeurs dominant, qui inclut la performance, la photographie, la vidéo, les installations, la sculpture, le dessin et la peinture. Paul McCarthy interroge et remet en question les valeurs de la société de consommation et, plus généralement, les tabous et les hiérarchies au sein du monde occidental. S'appropriant les icônes de la culture populaire et de l'enfance

comme le Père Noël, les nains, Blanche-Neige, ou plus récemment Donald Trump, l'artiste présente ses personnages dans des mises en scène brutales et explicites destinées à déstabiliser le spectateur.

Henry Moore Bound to Fail fait écho à la première œuvre produite par l'artiste en 1959 et à une œuvre du même titre réalisée par Bruce Nauman en 1967. McCarthy reprend les trous de la sculpture du buste de Moore dont les figures sont connues dans le monde entier. « Je m'approprie le travail que j'ai réalisé dans les années 1950-1960, lorsque j'étais un jeune adulte. Je recycle. Un cycle à travers le temps », dit-il. Ce tour de force artistique lui permet de transformer avec humour le musée en un piédestal accueillant une version actualisée de sa première œuvre. L'œuvre de Nauman de 1967, auquel il emprunte ironiquement le titre, bien qu'éloignée formellement, questionnait également la notion de dialogue artistique. Il réalise un moulage en plâtre de ses bras attachés derrière son dos, prisonniers de l'influence d'artistes établis comme le Britannique Henry Moore. Cette version en acier inoxydable verni de Paul McCarthy permet en effet d'établir une rencontre étonnante avec le spectateur, qui s'y plonge et se voit lui-même déformé par l'expérience artistique.

HENRY MOORE

1898, Castleford (Royaume-Uni) –
1986, Much Hadham (Royaume-Uni)

STUDY FOR "GREY TUBE SHELTER", 1940

AQUARELLE, GOUACHE,
ENCRE ET CRAIE SUR PAPIER
27,9 × 33,1 CM

SHELTER DRAWING, 1940

AQUARELLE, GOUACHE,
ENCRE ET CRAIE SUR PAPIER
28,9 × 27,3 CM

THE MOORE DANOWSKI TRUST

► Célèbre pour ses sculptures modernistes, entre abstraction et figures humaines

biomorphiques, l'artiste britannique Henry Moore est également l'auteur de nombreux dessins au crayon, à l'encre, la gouache et l'aquarelle – médiums plus adaptés que la sculpture pour la création en temps de guerre.

L'artiste connaît sa première notoriété grâce à la série des *Shelter Drawings* (Dessins d'abris), commandée par le War Artists Advisory Committee lors de la Seconde Guerre mondiale et exposée à la National Gallery de Londres dès 1942. Bien plus intimes que son art « public », ces croquis pris dans les abris et retravaillés dans son atelier représentent avec force les centaines de milliers de Londoniens menacés par les bombardements allemands et réfugiés dans les stations du *London Underground*. Dans ses écrits, Moore se rappelle les longues files devant ces stations à la tombée du jour : « J'étais fasciné par la vision de ces gens qui campaient plusieurs mètres sous terre. Je n'avais jamais vu autant de rangées de figures allongées et on retrouvait même les trous de mes sculptures [...] Ils ressemblaient au chœur d'une tragédie grecque évoquant une violence dont nous n'étions pas directement témoins. » Les teintes sombres de la terre contrastent avec la froideur des corps déshumanisés, « enterrés » vivants. De lieu de passage, la station devient une impasse, une tombe pour accueillir ces figures humaines à l'expression absente qui ressemblent à des prisonniers, des cadavres, des fantômes. Une intensité émotionnelle émerge de ces dessins, qui anticipent les horreurs des camps de concentration.

CHARLES RAY

1953, Chicago, IL (États-Unis)

TWO BOYS, 2010
FIBRE DE VERRE
279 × 452 × 27 CM

COLLECTION PINAULT

► Charles Ray est connu pour ses sculptures et ses installations énigmatiques à travers lesquelles il questionne l'espace, la réalité qui nous

entoure et la manière dont nous la percevons. La sculpture – discipline instaurant un rapport privilégié avec l'espace – s'est imposée à lui comme le médium idéal pour déstabiliser le spectateur et lui faire perdre ses repères.

Avec *Two Boys*, relief monochrome blanc en fibre de verre, Charles Ray s'intéresse à la distorsion des traits de deux frères, provoquée ici par le déplacement du spectateur le long de l'œuvre. Tour à tour, les visages s'aplanissent, se déforment et deviennent abstraits, métaphore de l'enfance primitive et hésitante. Cette sculpture en méplat semble emprunter à la technique et à l'esthétique du classicisme. La fibre de verre remplace ici le marbre et les matériaux nobles, tandis que la représentation des deux modèles ressemble aux portraits véristes de l'époque romaine. L'artiste joue avec les codes de représentation, le médium, les techniques et l'échelle pour produire une sculpture intemporelle dont on ne saurait dire s'il s'agit d'une œuvre contemporaine ou antique. De cette œuvre émane une « étrange familiarité » qui s'impose aux visiteurs par son magnétisme immédiat. Les regards vides des enfants, dénués de globes oculaires, contrastent avec les sourires et nous empêchent de saisir la véritable expression de ces deux frères.

LES ŒUVRES PRÉSENTÉES DANS
LA SALLE 2 POURRAIENT HEURTER
LA SENSIBILITÉ DU PUBLIC.

SALLE 2 – SEXE

Le sexe est-il toujours
notre moteur ?
Cette salle remet en
cause notre société
encore profondément
patriarcale.

CIVILISATION DE LA VALLÉE DE L'INDUS, BALOUCHTCHI- STAN, MEHRGARTH

STATUE FÉMININE DEBOUT
STYLE VII, C. 2700-2500 AEC
TERRE CUITE
15 × 6 × 7 CM

COLLECTION LIGABUE, VENISE

► La figure féminine en terre cuite – représentée avec une tête chauve, un nez fin, des épaules larges, bras repliés, hanches larges et jambes cylindriques droites – est l'un des rares exemples du genre qui a survécu intact jusqu'à aujourd'hui.

CULTURE LOCALE, ÎLES FIDJI

BÂTON DE COMMANDEMENT : BULLI BULLI
XIXE SIÈCLE
BOIS GRAVÉ
100,3 CM

COLLECTION LIGABUE, VENISE

► Ce bâton de commandement, finement décoré et provenant des îles Fidji, est réalisé en bois, gravé avec des dents de cachalot.

CULTURE LOCALE, ÎLES MARQUISES

BÂTON DE COMMANDEMENT : U'U

XVIIIIE-XIXE SIÈCLE
BOIS GRAVÉ
140 CM

COLLECTION LIGABUE, VENISE

► Le grand et lourd bâton de commandement appartenait certainement à l'un des plus importants guerriers de la société marquisienne et en représentait le plus précieux emblème. Ces bâtons, délicatement décorés, sont sculptés dans un bois appelé localement « toa » signifiant « guerrier ». La grande tête est composée d'une série de petites têtes et de parties de visages qui sont disposés de manière à former ensemble un visage plus grand, une sorte de mots visuels où les yeux et le nez sont constitués de petites têtes. Le bâton de commandement donne à son propriétaire un sentiment de puissance et d'invulnérabilité, non seulement en temps de guerre mais aussi spirituellement.

BÂTON DE COMMANDEMENT : U'U

XIXE SIÈCLE
BOIS GRAVÉ
142,9 CM

COLLECTION LIGABUE, VENISE

► Ce bâton de commandement ou de cérémonie, élaboré et majestueux dans ses finitions, provient de l'atelier d'un artiste connu sous le nom de « Maître du Léopard ». La tête du bâton est décorée de seize représentations de têtes et de parties de visages sculptées. Il arbore également deux léopards et quarante-deux petites etuas (*tikis* stylisés aux bras levés) à l'intérieur de la bande ornementale qui constituent le tatouage sous le masque secondaire « œil-nez » présent des deux côtés.

VALIE EXPORT

1940, Linz (Autriche)

AKTIONHOSE: GENITALPANIK, 1969/1994

AFFICHE EN NOIR ET BLANC
79 × 56 CM

COURTESY GALERIE THADDAEUS ROPAC, LONDON
/ PARIS / SALZBURG

[VOIR AUSSI SALLE 1]

► Avec *Genitalpanik*, VALIE EXPORT fait irruption dans un cinéma pornographique de Munich, armée d'une mitraillette, toute de cuir vêtue et le pantalon ouvert au niveau de son sexe, en affirmant aux hommes dans la salle : « Un véritable sexe est à votre disposition ! » En renversant les rôles et en prenant l'ascendant sur le public masculin, elle dénonce l'image de la femme dans ce type de production cinématographique, devenue un simple objet sexuel, et inverse le rapport de domination. « J'ai senti qu'il était nécessaire d'utiliser le corps de la femme pour créer de l'art. Je savais qu'en étant nue, j'allais profondément intriguer le public. Il n'y avait là aucun désir pornographique ou érotico-sexuel implicite. Et c'est là que naissait la contradiction. »

KASIA FUDAKOWSKI

1985, Londres (Royaume-Uni)

TURNSTILE, 2020

BOIS DE CHÊNE LAQUÉ ET SCULPTÉ PAR ÖMER OKUTAN, ASSEMBLÉ PAR ÖZKAN ŞENER ET MÉCANISMES EN ACIER PEINT, RÉALISÉS PAR SERHAT ÖZTEMİR À ISTANBUL
C. 120 × 200 × 80 CM

COURTESY OF THE ARTIST AND CHERTLÜDDE

► Kasia Fudakowski propose un humour fin autour du thème du sexe et réfléchit à la façon dont elle se positionne par rapport à ses influences, en particulier

celles de l'artiste conceptuelle Lee Lozano (1930-1999) et de l'humoriste américain Andy Kaufman (1949-1984) qui ont une démarche libre, à la recherche de l'extrême, de l'action. Elle admire les techniques performatives de Kaufman qui laissaient le spectateur démuné, tout comme elle est fascinée par l'œuvre radicale de Lozano intitulée *Decide to Boycott Women*. La pratique engagée de Kasia Fudakowski consiste à donner forme aux absurdités de la vie sociale, de logiques socialement acceptées, et à les mettre en lumière pour mieux les déconstruire grâce à un humour décalé. Ainsi, elle utilise les mécanismes et la temporalité comiques comme des outils lui permettant de déjouer les attentes du spectateur. Ses sculptures, performances, installations et vidéos prennent ainsi la forme de blagues souvent saturées de jeux de mots. « L'humour est à la fois un outil de communication et un outil de mesure », explique l'artiste, qui place la réaction des spectateurs au cœur de sa démarche.

Pour l'exposition « Untitled, 2020 », l'artiste a réalisé une sculpture en lien avec le thème de la salle, drôle et irrévérencieuse et qui fonctionne comme une œuvre interactive, en proposant au spectateur une expérience originale, celle de toucher et traverser une œuvre. Kasia Fudakowski joue à l'extrême de la qualité de la fabrication évoquant par sa matière et par sa forme le mobilier des églises, mais aussi les portillons des magasins. Une analogie des plus drôles qui, dans un geste d'humour, établit une connexion entre la sphère religieuse et celle mercantile.

DAVID HOCKNEY

1937, Bradford (Royaume-Uni)

IAN AND ME II, 1983

CRAYON SUR PAPIER
76,2 × 57,2 CM

IAN AND ME III, 1983

CRAYON SUR PAPIER
76,2 × 57,2 CM

IAN AND ME IV, 1983

CRAYON SUR PAPIER
76,2 × 57,2 CM

IAN AND ME V, 1983

CRAYON SUR PAPIER
57,2 × 76,2 CM

IAN AND ME VI, 1983

CRAYON SUR PAPIER
57,2 × 76,2 CM

IAN AND ME VII, 1983

CRAYON SUR PAPIER
57,2 × 76,2 CM

© DAVID HOCKNEY

COLLECTION THE DAVID HOCKNEY FOUNDATION

► David Hockney, figure majeure du mouvement pop art des années 1960 et de l'hyperréalisme, est un des peintres britanniques les plus influents du xxe siècle. Connu pour ses peintures aux couleurs acidulées et attirantes, David Hockney peint des portraits et des paysages où se mêlent peinture et photographie.

En 1966, David Hockney entame une série de dessins destinés à l'illustration de poèmes du grec Constantin Cavafy qui évoquent sans tabou le désir homosexuel. Cette année-là, il voyage à Beyrouth, au Liban. Les scènes d'intimité et d'ébats entre hommes, présentées dans l'exposition, ont été réalisées d'après des modèles, mais aussi des photographies et d'anciens dessins. Si la narration n'est pas explicite, les décors d'hôtels que représente Hockney font penser à des rencontres éphémères et évoquent une certaine nostalgie de l'érotique. Ces dessins au crayon, très rarement montrés, prennent une dimension éminemment poétique et politique, tout particulièrement dans cette salle ; ils rappellent également son engagement pour la cause homosexuelle – loin de son obsession picturale pour les paysages de piscines californiennes. Grand explorateur des innovations techniques et fin connaisseur de l'histoire de l'art, David Hockney n'a cessé d'explorer de nouveaux territoires picturaux, celui de la perspective notamment qu'il a contribué à révolutionner. Pour lui, « nous ne contemplons pas le monde avec de la distance ; nous sommes à l'intérieur, et c'est ainsi que nous ressentons », c'est pour cette raison qu'il ne se contente pas « de regarder par des trous de serrures » et qu'il choisit d'immerger le spectateur dans les scènes qu'il crée et de le confronter ainsi à une multiplicité d'angles de vue.

TETSUMI KUDO

1935 – 1990, Osaka (Japon)

UNTITLED, C. 1970

MATIÈRE PLASTIQUE COMPOSITE, RÉSINE, POILS,
PÂTE À MODELER
7 × 25 × 2 CM

VOTRE PORTRAIT, 1970-75

PLASTIQUE ET BOIS PEINTS, MOUSSE VÉGÉTALE
ET RÉSINE PEINTES, OBJETS EN PLASTIQUE, FILS
MÉTALLIQUES, TRANSISTORS ET RÉSISTANCE
ÉLECTRIQUE
30 × 42 × 21 CM

UNTITLED (LA BOUCHE DANS LA CAGE), 1975

TECHNIQUES MIXTES ET CAGE
18 × 11,5 × 9 CM

PARADISE, 1979

MÉTAL ET BOIS PEINTS, FIBRES VÉGÉTALES ET
RÉSINE PEINTE, PLASTIQUE ET MÉDICAMENTS
38 × 31 × 21 CM

COLLECTION PINAULT

► Profondément marqué par le traumatisme nucléaire, Tetsumi Kudo n'a cessé d'interroger le progrès, la consommation, la dignité humaine et la violence héritée, sans doute, de la guerre et des attaques nucléaires américaines d'Hiroshima et Nagasaki.

Aux murs et au plafond de l'espace sont suspendus des phallus artificiels, où des mini-ampoules jouent le rôle de liquide séminal. Cette omniprésence des sexes masculins, comme dans les œuvres présentées ici, symbolise pour Tetsumi Kudo l'avènement d'un univers post-sexuel. À la fois scientifique et artiste, il utilise des matières plastiques composites, de la résine, des poils, de la pâte à modeler, des fibres et des mousses végétales ainsi que toute sorte de fils électriques. L'artiste place à l'intérieur de cages en métal ou d'aquariums des fragments de corps en plastique, des sexes, des masques, des bouches, des mains ou des seins, mélangés à des ustensiles de laboratoire, donnant une vision post-apocalyptique de la civilisation humaine, malade et mutante, ce qui appelle plus tard une « nouvelle écologie ». Ses œuvres reflètent avec sarcasme les modes de

vie des sociétés contemporaines, cloisonnées et contrôlées : « On ne peut pas se passer de "boîte" pour vivre. On naît dans une boîte (matrice), on vit dans une boîte (appartement) et on finit après la mort dans une boîte (cercueil) », écrit Kudo en 1976.

Avec *Untitled (La bouche dans la cage)*, l'artiste enferme dans une cage à oiseau sa propre bouche moulée qui tient entre ses lèvres une cigarette consumée. Un brin de muguet, sortant de cet espace cloisonné, donne l'apparence trompeuse – la fleur est en plastique – d'une présence naturelle. Tetsumi Kudo crée des univers artificiels qui interrogent les métamorphoses et bouleversements de la société contemporaine.

Avec *Votre portrait*, le visiteur se retrouve face à un être humain au regard désincarné mais qui nous fixe, dont les mains, comme rongées par l'acide, nous renvoient à un moment post-apocalyptique de l'humanité. Cette création apparaît captive de son destin à l'image de l'écosystème prisonnier de l'aquarium sur lequel il s'appuie.

LEE LOZANO

1930, Newark, NJ (États-Unis) –
1999, Dallas, TX (États-Unis)

NO TITLE, 1962

CONTÉ PASTEL ET CRAYON SUR PAPIER
29,9 X 45,5 CM

NO TITLE, C. 1963

CRAYON ET GRAPHITE SUR PAPIER
23 X 24 CM

NO TITLE, C. 1963

CRAYON ET GRAPHITE SUR PAPIER
44 X 57 CM

COLLECTION PINAULT

► Figure centrale de la scène artistique new-yorkaise entre 1960 et 1972, Lee Lozano a eu pour devise, tout au long de sa fulgurante carrière : « Cherchez l'extrême, c'est là que vous trouverez l'action. »

Artiste subversive à mi-chemin entre minimalisme et art conceptuel, Lee Lozano a produit de très nombreux

dessins représentant des éléments de quincaillerie (vis, clous, boulons) et des outils (marteaux, clés anglaises), non dépourvus d'un certain érotisme et d'un caractère phallique symbolisant le pouvoir viril prédominant.

Dans la série de dessins présentés dans l'exposition se dégage une certaine violence, à la fois dans le tracé vigoureux et dans le choix des motifs représentés : dents acérées, majeur tendu se transformant en pénis menaçant, ou encore ce postérieur recrachant des éléments métalliques pointus. Ces dessins vont se transformer progressivement vers 1964-1965 pour devenir des plans très rapprochés d'outils trouvés lors d'expéditions sur Canal Street dans le sud de Manhattan. Ce quartier était, à l'époque, le paradis du colportage et du commerce de pièces détachées provenant du démantèlement des navires de la marine militaire ayant servi pendant la Seconde Guerre mondiale puis la guerre de Corée. Certains motifs de la civilisation judéo-chrétienne, tels que la croix et l'étoile de David, sont également présents dans l'œuvre de Lozano et notamment dans ce dessin de 1963 où le symbole judaïque est prisonnier d'une bouche inquiétante, entourée d'éléments étranges comme un sein, et ce qu'on devine être un avion. Fortement marquée par la prédominance masculine dans le milieu de l'art, elle n'a cessé de subvertir les principes du patriarcat en donnant à voir des scènes violentes, entre cannibalisme et pénétration. Avec une gestuelle agressive et des couleurs criardes, Lozano Lee met en scène « des hybridations entre les parties corporelles et les ustensiles dans des mouvements d'interpénétrations réciproques ».

OTTO MÜHL

1925, Grodnav (Autriche) –
2013, Moncarapacho (Portugal)

COSINUS ALPHA, 1964

PHOTOGRAPHIE EN NOIR ET BLANC
29,5 × 23,5 CM

COSINUS ALPHA, 1964

PHOTOGRAPHIE EN NOIR ET BLANC
24 × 18 CM

PENISAKTION, 1964

PHOTOGRAPHIE EN NOIR ET BLANC
23,5 × 17,5 CM

JOKER, 1985

AQUARELLE
100 × 70 CM

O.T. (PENISVARIATION, ROT-ORANGE), 1985

AQUARELLE
100 × 70 CM

COLLECTION PINAULT

► Otto Mühl est une figure centrale du *Wiener Aktionsgruppe* – l'actionnisme viennois. À dix-huit ans, Mühl intègre l'armée allemande et participe à l'offensive des Ardennes en 1944. Marqué à vie par cette expérience de la guerre et de la mort, il en vivra ses réflexions dans son autobiographie *Weg aus dem Sumpf* (Sortir du bourbier). C'est au début des années 1960 qu'Otto Mühl forme l'actionnisme viennois – avec les artistes Hermann Nitsch, Günter Brus et Rudolf Schwarzkogler – courant artistique extrême cherchant à protester de manière créatrice et libératrice contre le conformisme, les lois et les règles sociales et à retrouver une authenticité de l'expérience.

Ces deux aquarelles d'Otto Mühl, intitulées *Joker* et *o.T. (Penisvariation, rot-orange)* et réalisées en 1985, représentent des sexes masculins et féminins qui se confondent, se démultiplient, se métamorphosent et s'activent en laissant s'échapper leurs fluides. À la fois burlesques et obscènes, ces organes agités, aux couleurs vives, rouges, oranges ou bleues, mutants, tout comme l'est la figure humaine qui émerge dans *Joker*, incarnent la libération cathartique des corps, au cœur de la démarche de l'artiste et plus globalement de l'actionnisme viennois qui cherche la subversion de l'art par le corps.

Penisaktion et *Cosinus Alpha* mettent en scène respectivement le sexe de l'artiste et sa femme dans un rôle de lesbienne. Entre *action painting* et *body art*, ces expériences rituelles prônent un ordre de la destruction, une révolte absolue. À l'aide d'aliments, d'ordures, de liquides comme le vomi, l'urine ou le sang déversés sur les corps réduits à leur bestialité, Otto Mühl met en place ces actions corporelles de plus en plus provocatrices, visant directement la société

bienpensante et prude d'après-guerre. Ce n'est pas la destruction en soi qui intéresse l'artiste mais le fait de détruire l'art en tant qu'institution, en tant que zone de confort. Détruisant tout ce que l'académisme représente et sacralise, Otto Mühl – à travers l'actionnisme viennois – remplace le tableau par l'usage du corps qui devient un catalyseur, un instrument de libération.

SER SERPAS

1995, Los Angeles, CA (États-Unis)

UNTITLED, 2018

HUILE SUR BOIS

61 × 61 CM

COLLECTION PARTICULIÈRE

UNTITLED (FROM THE TBILISI SERIES), 2019

HUILE SUR TOILE

36,5 × 46,5 CM

COURTESY OF THE ARTIST AND THE COLLECTION OF OLIVIER REYNAUD-CLÉMENT, ORC INC.

► Ser Serpas travaille à partir d'objets trouvés « dégoûtants, éphémères, maltraités » chargés d'une énergie et d'une histoire qui leur sont propres. À travers des assemblages d'apparence chaotique, elle interroge le quotidien, le réinterprète et le reconfigure, tentant de refléter à travers eux une certaine harmonie, entre désirs et craintes. Son processus de création s'apparente à des interventions musicales dans l'espace : « Je traite chaque séance de travail comme un clip vidéo. L'installation est plus importante pour moi que chaque pièce prise individuellement. » En parallèle de ces sculptures et installations, Ser Serpas s'intéresse depuis peu à la peinture à huile, processus impliquant une temporalité nouvelle, de longues heures de travail. Tout comme ses dessins, les toiles de Ser Serpas montrent des corps nus, des détails de l'anatomie (les mains, les parties génitales, les seins), des personnages dans des poses lascives dont l'érotisme est en devenir. Artiste transgenre, ses œuvres témoignent de l'intérêt de l'artiste pour les questions liées à l'identité, à la sexualité et à leur représentation à notre époque, notamment à travers Internet.

ALINA SZAPOCZNIKOW

1926, Kalisz (Pologne) – 1973, Paris (France)

SEIN ILLUMINÉ, 1967

RÉSINE, AMPOULE, FIL ÉLECTRIQUE ET MÉTAL

46 × 28 × 17 CM

SCULPTURE-LAMPE IX, 1970

RÉSINE DE POLYSTYRÈNE COLORÉE, FIL

ÉLECTRIQUE ET MÉTAL

127 × 42 × 33 CM

FIANCÉE FOLLE BLANCHE, 1971

RÉSINE DE POLYSTYRÈNE, TISSU, SOCLE EN

PLEXIGLAS

46 × 30 × 30 CM

COLLECTION PINAULT

► Née en Pologne en 1926, Alina Szapocznikow connaît, lors de la Seconde Guerre mondiale, l'horreur des camps de la mort puis les ghettos de Pabianice et de Łódź. Après Rodin et à la veille du *body art*, elle incarne un tournant essentiel de l'histoire de la représentation du corps, aux côtés d'artistes comme Louise Bourgeois, Eva Hesse ou ORLAN.

À force de démembrements et de désarticulations, les sculptures d'Alina Szapocznikow en résine colorée, de seins, de bouches et de mains déformés rendent visible la fragilité du corps, sa profondeur et sa mémoire. Dans l'héritage des surréalistes, Alina Szapocznikow propose une introspection courageuse, féministe et poétique. L'organique, le sexuel, le vivant – même éphémère – sont autant de thèmes qu'elle explore, jusqu'à la conception d'objets design comme sa *Lampe-bouche* (1966-1968) ou son *Sein illuminé*. Manifestant une obsession pour la destruction physique, son travail frappe par son intensité. Il est difficile de ne pas retrouver dans ses sculptures et dessins où se déchirent les corps – son corps – une marque profonde de sa propre histoire.

SALLE 3 – RISQUES EN PEINTURE

Que représenter
et comment libérer
l'esprit ?

ENRICO DAVID

1966, Ancona (Italie)

SENZA TITOLO, 2012

ACRYLIQUE SUR TOILE

293 × 209 CM

COLLECTION PINAULT

ROOM FOR SMALL HEAD (NADIA), 2013

21 × 147 × 28 CM

BRONZE

COURTESY OF THE ARTIST

AND MICHAEL WERNER GALLERY,

NEW YORK AND LONDON

► L'œuvre d'Enrico David est traversée de références à la philosophie, l'anthropologie, la psychologie et la sexualité. Avec une esthétique proche d'un surréalisme contemporain, il représente des corps en métamorphose, leurs dissolutions, à l'image d'un art moderne qui tend à l'abstraction, que ce soit le médium du tableau ou de la sculpture.

Enrico David revient toujours au corps comme point de départ. Il voit dans la figure humaine une métaphore de la transformation, qu'il considère implicite à l'acte de création tant dans les formes que dans la possibilité de créer des significations possibles. En gardant une cohérence de langage visuel, il puise dans une grande variété de techniques, utilise le bronze mais aussi le jesmonite, un matériau oublié fait de gypse et de résine acrylique. Ses sujets anthropomorphes, entre délicatesse et brutalité, ne sont pas complètement formés ; ils se développent et suggèrent parfois la mélancolie, l'incertitude ou la douleur.

HÉLÈNE DELPRAT

1957, Amiens (France)

PLUIE BATTANTE, FLEURS ROSES ET UN PAPILLON EN TUBE QUI PASSE PAR LÀ, 2016
PIGMENT ET ACRYLIQUE SUR TOILE MONTÉE SUR CHÂSSIS
211 × 245 CM

COLLECTION PINAULT

► En 1995, Hélène Delprat décide de se retirer du monde de l'art et de se consacrer à l'écriture, à la réalisation de vidéos ou de décors de théâtre, enrichissant ainsi son univers fantastique et déroutant. Dans son atelier, elle réalise des dessins « radiophoniques » en écoutant la radio et tient un blog, *Days*, depuis 2004. Elle organise aussi un « musée des titres » dont elle est « conservateur en chef », où elle liste des titres de peintures de l'histoire de l'art assez sophistiqués, à l'image de ses propres titres comme *Pluie battante, fleurs roses et un papillon en tube qui passe par là*.

C'est une artiste singulière qui dévoile dans ses expositions un « fatras », dit-elle pour caractériser son œuvre, nourri de références au cinéma, à la littérature, à l'histoire de l'art et à la culture populaire. Souhaitant déstabiliser le spectateur, l'artiste ouvre une réflexion sur le mauvais goût, ici en rappelant les paroles de Shakespeare dans *Macbeth* – « le beau est horrible ; l'horrible est beau » – là en affirmant son admiration pour la « période vache » de Magritte. Avec ses peintures pailletées où défilent des créatures magiques proches de la métamorphose, à la fois drôles et terrifiantes, l'œuvre d'Hélène Delprat oscille entre la vie et le théâtre dans une sorte d'illusion comique. « À part l'atelier où je travaille, l'un des endroits où je me sens le mieux, c'est sur un plateau de théâtre ou dans une loge, ou encore sur les tournages de cinéma », confie-t-elle. La mise en scène est au cœur de son travail qui questionne tant l'identité, les secrets et la chambre à soi, que le processus créatif et le statut de l'artiste en général.

ALICE KETTLE

1961, Winchester (Royaume-Uni)

LOUKANIKOS THE DOG AND THE CAT'S CRADLE, 2015
FIL SUR TOILE IMPRIMÉE ET PEINTE AVEC ACCESSOIRES EN VERRE ET CUIVRE, CORDE
217 × 520 CM

COURTESY OF ALICE KETTLE
AND CANDIDA STEVENS GALLERY

► L'artiste britannique Alice Kettle, née dans une famille de couturiers et de tailleurs, est connue pour ses œuvres figuratives en tissu de grand format qui allient un travail d'aiguille méticuleux à de grandes touches colorées.

Œuvre cousue, *Loukanikos the Dog and the Cat's Cradle* représente Loukanikos, une référence explicite à ce chien devenu célèbre pour s'être « opposé » aux forces de l'ordre entre 2008 et 2012 lors des rassemblements anti-austérité en Grèce et dont le décès en 2014 avait entraîné une vive émotion. Alice Kettle dépeint des événements contemporains à la manière de contes, puisant ses références dans l'histoire des textiles figuratifs et de la tapisserie narrative monumentale.

Pour Alice Kettle, le travail d'aiguille est « libérateur » parce qu'il n'est « pas contraint par la forme, le format ou la surface et que l'on peut jouer avec la lumière et les différentes qualités de fil – c'est une conversation permanente entre le fil et le tissu ». L'artiste expérimente constamment différentes techniques avec des fils de diverses qualités, épaisseurs, types et mélanges qui lui permettent de travailler la forme, l'échelle et la surface. Les œuvres d'Alice Kettle incorporent presque toujours une dimension narrative liée à ses multiples projets.

ELLEN GALLAGHER

1965, Providence, RI (États-Unis)

PARADISE SHIFT, 2020
TECHNIQUES MIXTES SUR TOILE
202 × 188 CM

© ELLEN GALLAGHER
COURTESY OF THE ARTIST AND
HAUSER & WIRTH

► Née d'une mère américaine d'origine irlandaise et d'un père afro-américain, Ellen Gallagher est très tôt confrontée au racisme latent et à l'idée d'appartenance qui la poussera à s'interroger sur l'histoire postcoloniale, les questions d'identité raciale, de classe sociale et de genre dans son œuvre.

Fouillant dans l'histoire et les mythes noirs américains, elle attire notre attention sur les représentations caricaturales, les discriminations passées et celles encore aujourd'hui imposées aux communautés noires. Dès les années 2000, elle travaille à partir de publicités pour des produits de beauté issus de magazines à destination du marché afro-américain publiées entre les années 1930 et 1970 (*Ebony, Sepia, Tan, Black Obsession...*). Ces réclames, consacrées entre autres à la dépigmentation de la peau et au lissage des cheveux, vont servir de matière première à l'artiste qui découpe et réutilise ces textes et ces images pour dénoncer le matraquage publicitaire. Le thème de la transformation, de la métamorphose est omniprésent dans son œuvre. Utilisant des produits d'une grande fluidité tels que l'encre, l'aquarelle ou la technique de la tempera, elle crée des personnages éthérés dont on ne sait plus s'ils sont réellement humains ou bien métamorphiques. Figures hybrides créées par la contamination de l'encre sur le papier, ces visions de l'artiste symbolisent les mythologies de l'Afrique. Cultivant l'ambiguïté, les œuvres d'Ellen Gallagher s'apparentent à des songes dans lesquels des figures issues de la mythologie afro-américaine côtoient des formes organiques, aquatiques. Bien qu'irréelles, ses

visions sont chargées d'une douloureuse mémoire. Pour l'exposition, elle produit *Paradise Shift*, une œuvre chargée dont les couleurs, superpositions et formes nous emmènent vers l'abstraction, un univers onirique.

MARKUS LÜPERTZ

1941, Reichenberg (République Tchèque)

HELM I, 1970
DÉTREMPE SUR TOILE
235 × 189,5 CM (ENCADRÉ)

COLLECTION PINAULT

► L'œuvre prolifique de Markus Lüpertz puise dans une multitude de références à l'histoire, aux mythes et aux grandes figures de l'histoire de l'art. Entre figuration et abstraction, il simplifie la forme et grossit les détails des motifs qu'il représente, issus de registres et de périodes différentes, sur des toiles de très grand format.

Au début des années 1970, Markus Lüpertz réalise une série de peintures dominées par des motifs extraits de l'histoire allemande, notamment des uniformes, des insignes militaires et des casques de l'armée nazie comme pour ce *Helm I*. La place centrale de la forme, rendant le motif absurde, nourrit une tension entre contenu et contenant et invite le spectateur à poser un regard nouveau sur l'histoire. Markus Lüpertz travaille des thèmes déclinés en série avec une grande liberté stylistique. Confronté au fait que la représentation de ces accessoires militaires ne soit pas dépourvue de sens et puisse au contraire choquer, Lüpertz explique son choix par l'anecdote d'un incident survenu en Italie. Alors qu'il regardait un film de guerre au cinéma, les casques d'acier présents à l'écran lui sont apparus comme un « phénomène visuel ». Pour souligner son rôle de peintre abstrait, Markus Lüpertz a répété un certain nombre de ses œuvres, dont les *Helms* (quatre fois), au début des années 1970 afin de saigner l'importance du sujet et d'en interroger l'unicité.

SALLE 4 – MORT

Ce à quoi
nous tous
faisons face.

KARON DAVIS

1977, Reno, NV (États-Unis)

THE BIRTH OF HORUS, 2018
PLÂTRE, FEUILLE D'OR 24 CARATS, GLOBES
OCULAIRES EN VERRE, PEINTURE ACRYLIQUE
BLANCHE, CHANVRE, ACIER

122 × 92 × 53 CM
COURTESY OF THE ARTIST
AND WILDING CRAN GALLERY

► Faites de plâtre blanc, de fil de fer, de tuyaux de plastique, et de papier, les sculptures de Karon Davis sont incomplètes mais délicates. Intentionnellement, leurs armatures restent visibles, associant ainsi la force intérieure des sculptures à leur fragilité extérieure. À travers ce médium et ces personnages, Karon Davis tente de capter un temps perdu, oublié, une émotion, et de la momifier pour qu'elle continue de vivre. Les Égyptiens étaient des gardiens de leur héritage et Davis s'inscrit dans cette lignée. Selon elle, le plâtre possède la capacité de « réassembler les âmes brisées » et lui rappelle les processus des anciens entrepreneurs de pompes funèbres qui préparaient les corps pour l'au-delà.

Karon Davis sculpte ce qu'elle connaît, ce qu'elle sait, et s'il s'agit de douleur, elle utilise son art comme catharsis pour libérer son esprit de cette peur, de cette tristesse. Elle enveloppe tous ces sentiments à l'intérieur de ces œuvres, prenant ainsi la position d'observatrice, de sujet de ces traumatismes. Par le biais de son travail, elle explore son propre deuil mais aussi des douleurs plus universelles en s'intéressant à des sujets tels que les migrations dues aux incendies, aux inondations, aux catastrophes naturelles auxquelles elle a dû faire face elle aussi lors du récent incendie « Thomas » en Californie en 2017.

MARLENE DUMAS

1953, Le Cap (Afrique du Sud)

GELIJKENIS I & II (LIKENESS I & II), 2002
HUILE SUR TOILE
60 × 230 CM CHACUNE

LONG LIFE, 2002
HUILE SUR TOILE
80 × 70 CM

COLLECTION PINAULT

► Née en 1953 au Cap en Afrique du Sud, Marlene Dumas vit et travaille depuis plus de quarante ans à Amsterdam. Face au régime brutal de l'apartheid, elle décide de quitter le pays où elle a grandi et étudié les beaux-arts pour s'installer aux Pays-Bas en 1976. Figure majeure de la peinture figurative contemporaine, elle explore avec grande force des thèmes existentiels, profondément intimes, comme la mort, la violence, l'enfance, la sexualité.

Marlene Dumas s'inspire d'images qu'elle tire de journaux, des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art, de films ou de Polaroids qu'elle prend elle-même de ses amis, de ses amants ou de sa famille, notamment sa fille Helena. Cette démarche lui permet de mettre en tension les mythes historiques et l'actualité. Sa production se fonde sur la conscience que le flux sans fin d'images, qui nous investit chaque jour, interfère sur la perception que nous avons de nous-mêmes et sur notre manière de lire le monde. Ses personnages – liquides et froids – représentent moins des personnages que des émotions, et c'est dans cette tension que s'inscrivent les œuvres présentées ici, entre la douleur et la beauté, entre Éros et Thanatos.

Dans *Long Life*, elle représente dans des tons violets et bleus un homme mort, allongé dans un halo de lumière blanche et grise. Son visage apaisé apporte un silence et une certaine sérénité et en même temps un grand saisissement. Le diptyque *Gelijkenis I & II (Likeness I & II)* est inspiré du

chef-d'œuvre du peintre allemand Hans Holbein le Jeune (1497-1543) qui figure le Christ entre la descente de croix et la résurrection au travers d'un réalisme cru et morbide. Par ce diptyque, peint avec une palette de tons gris, de verts et de bruns, Marlene Dumas entremêle réflexions sur la mort, la rédemption et l'histoire de l'art.

VALIE EXPORT

1940, Linz (Autriche)

VERKREUZUNG, 1972
CRAYON COLORÉ SUR PHOTOGRAPHIE
EN NOIR ET BLANC
58,5 × 39 CM

COURTESY GALERIE THADDAEUS ROPAC,
LONDON / PARIS / SALZBURG

[VOIR SALLE 1]

MERET OPPENHEIM

1913, Berlin (Allemagne) – 1985, Bâle (Suisse)

**RÖNTGENAUFNAHME DES SCHÄDELS M.O./
X-RAY OF M. O.'S SKULL, 1964**
TIRAGE ARGENTIQUE PAR CONTACT, TIRÉ
DE LA PLAQUE ORIGINALE DE RADIOGRAPHIE
74,6 × 61 CM

PETER FREEMAN AND LLUÏSA SARRIES,
NEW YORK

► L'artiste et poète suisse Meret Oppenheim est l'une des figures majeures du surréalisme et l'auteure d'une œuvre libre et protéiforme. Du dessin à la sculpture en passant par la peinture et le collage, elle réalise des œuvres qui tiennent tout autant de l'abstrait que du figuratif et crée des objets étranges, comme son œuvre iconique, *Le Déjeuner en fourrure* (1936), qui représente une tasse, sa

coupe et sa cuillère entièrement recouvertes de fourrure.

En 1964, Meret Oppenheim réalise son autoportrait avec la technique de la radiographie aux rayons X, qui rappelle la « rayographie » de Man Ray. L'artiste y ajoute le titre *M.O. 1913-2000* et suggère ainsi une représentation posthume d'elle-même. Elle joue avec le genre de l'autoportrait en supprimant tout trait d'identification, le spectateur ne voyant ainsi que son crâne, ses cervicales, ses épaules et sa main droite levée. Elle se présente plus que nue, mais ne laisse paraître, paradoxalement, aucune émotion. *A priori*, le spectateur ne peut pas savoir s'il s'agit d'un homme ou d'une femme, mais la présence des bijoux, signe de féminité, lève l'incertitude et évoque des attributs mortuaires de distinction. Cette photographie macabre rappelle également le genre des vanités du xviii^e siècle hollandais, représentations allégoriques de la fuite du temps et de la mort.

AUGUSTE RODIN

1840, Paris (France) – 1917, Meudon (France)

IRIS, MESSAGÈRE DES DIEUX, 1890-91

PLÂTRE

86 × 76 × 36 CM

COLLECTION PINAULT

► Aucun sculpteur, après Canova, n'a exercé autant d'influence que Rodin en Europe : il a légitimé le non-fini, grâce auquel il a réussi à obtenir de délicats effets esthétiques ; il a transformé la dureté du marbre en des chairs moelleuses ; il a su faire miraculeusement émerger l'érotisme de la pierre, en l'imprégnant d'un réalisme raffiné.

Conçue initialement comme une figure allégorique destinée à couronner le *Monument à Victor Hugo* (1897), cette figure mythologique est l'une des sculptures les plus audacieuses d'Auguste Rodin, à la fois par son érotisme assumé et par sa pose dynamique non conventionnelle. À l'origine disposée en position plongeante, possédant une tête, un bras

droit et une paire d'ailes, elle fut privée de ces attributs et dressée à la verticale afin de resserrer la composition sur l'anatomie d'Iris et sur le mouvement du corps. Inspirée par une danseuse de cancan qui aurait servi de modèle, la divinité est ici présentée jambes écartées, dévoilant sa sexualité de manière explicite, et la position centrale de son anatomie n'est pas sans rappeler le célèbre tableau de Gustave Courbet *L'Origine du monde* (1866).

Cette œuvre révèle la fascination de Rodin pour l'étude des mouvements et sa capacité à faire émerger de la pierre des formes expressives et charnelles. Le traitement inégal de la matière et les marques de moulage apparentes créent un jeu d'ombre et de lumière sur la musculature, invitant le spectateur à tourner autour de l'œuvre pour mieux en apprécier les nuances.

HENRY TAYLOR

1958, Ventura, CA (États-Unis)

DON'T HATE HAITIANS, 2016

ACRYLIQUE SUR TOILE

91,5 × 91,5 CM

COLLECTION PINAULT

UNTITLED (LIZ GLYNN), 2019

ACRYLIQUE SUR TOILE

188 × 121,9 CM

© HENRY TAYLOR

COURTESY OF THE ARTIST AND BLUM &

POE LOS ANGELES/NEW YORK/TOKYO

► Henry Taylor est un peintre afro-américain dont les œuvres énigmatiques sont structurées autour des portraits de ses patients (lorsqu'il était infirmier en psychiatrie), ses amis, sa famille, ses voisins, des sans-abris, drogués, mendiants, victimes de violences policières, mais aussi des célébrités comme Serena Williams ou Nick Drake et même des personnalités du monde de l'art. Privilégiés ou non, tous ses sujets bénéficient du même traitement, une touche rapide et épaisse avec des couleurs

généralement vives. Son travail est fortement marqué par son appartenance à la communauté *black* de Los Angeles pour laquelle il est une figure essentielle.

Peints sur toile sur de très grands formats, mais aussi sur des boîtes de céréales, des paquets de cigarettes ou des valises, les personnages d'Henry Taylor ont un air à la fois familial et étranger. Ses portraits ne se réduisent pas seulement aux figures représentées. Ils suggèrent, comme des poèmes, toute une narration, un univers où les questions sociales et politiques qui touchent la communauté afro-américaine sont posées. Le peintre californien documente la vie autour de lui : « Mes peintures sont ce que je vois autour de moi... Elles sont mes peintures de paysage. »

JAMES «SON FORD» THOMAS

1926, Eden, MS (États-Unis) –

1993, Greenville, MS (États-Unis)

UNTITLED, 1986

SCULPTURE

26,7 CM

UNTITLED, 1987

SCULPTURE

22,8 CM

SKULL, 1988

SCULPTURE

16,1 × 11,4 × 17,8 CM

COLLECTION OF THE SOULS

GROWN DEEP FOUNDATION

► James «Son Ford» Thomas est un sculpteur et musicien de blues américain du Delta. Âgé d'une dizaine d'années, James «Son Ford» Thomas réalise ses premiers crânes pour effrayer son grand-père, qui craint les fantômes. Enfant, son oncle lui apprend à jouer de la guitare et à sculpter avec de l'argile «gumbo» de couleur rouge, un mélange de

sable, de matière organique et de fines particules d'argile qu'il récupère sur les berges de la rivière Yazoo. Plus tard, il dira que « nous revenons tous à l'argile » après la mort. Avec ce matériau, James Thomas crée ses propres jouets, chiens, chevaux et tracteurs du constructeur automobile Ford, ce qui lui vaut le surnom « Son Ford ».

Ces crânes et bustes, portraits de membres de sa communauté ou simplement imaginaires, constituent la majeure partie de sa production plastique. Il les peint et y assemble de véritables dents humaines et morceaux de cheveux, sinon quelques accessoires comme des lunettes. Ces objets, qui peuvent être utilisés comme des cendriers ou des bols, montrent l'obsession de l'artiste pour la mort. Il réalise également des oiseaux, des serpents, des écureuils et des poissons qui font tant écho aux espèces sauvages du Mississippi qu'à leur symbolique dans la tradition folklorique afro-américaine de cette région du delta du Mississippi, le hoodoo. Ces croyances, très importantes pour l'artiste, ont été héritées des esclaves venus d'Afrique de l'Ouest. Certaines œuvres évoquent ce passé douloureux et les inégalités raciales qui perdurent.

LUC TUYMANS

1958, Mortsels (Belgique)

TWENTY-SEVENTEEN, 2017

HUILE SUR TOILE

94,7 × 62,7 CM

COLLECTION PINAULT

► Luc Tuymans choisit des images d'archives issues des médias, du cinéma ou encore trouvées sur Internet, qu'il photographie ensuite avec son smartphone ou son Polaroid, une étape qui lui permet d'effacer certains détails et de modifier les couleurs. Ce qu'il peint ensuite apparaît de plus en plus énigmatique, mystérieux, comme suspendu dans le temps. L'artiste entretient un rapport complexe à la tonalité de ses tableaux, la nuance obtenue par le mélange des couleurs qui lui permet de créer de la profondeur et une lumière envoûtante.

Le titre de l'œuvre *Twenty-Seventeen* fait directement écho à l'année de sa création. Elle représente le visage d'une femme effrayée, figé, mais ce n'est pas un vrai portrait. Cette toile représente un personnage de la série télé dystopique intitulée *3%*. Dans cette série brésilienne, la société est divisée entre les privilégiés et les autres. Parmi les plus pauvres, certains peuvent participer à un concours, « Le Processus », où ils peuvent « gagner » leur chance d'accéder à une vie meilleure, mais seuls 3% peuvent y parvenir. Les autres sont tués, comme cette femme qui vient d'apprendre qu'elle a été empoisonnée. Entre fiction et réalité, ce portrait à l'expression glaçante fait également référence aux événements récents, notamment l'élection de Donald Trump aux États-Unis et le Brexit au Royaume-Uni, qui annoncent une bascule dans l'histoire mondiale. Ses sujets sont froids et violents, ils sont liés à des faits historiques qui interrogent la condition humaine de façon radicale, comme la colonisation, le fanatisme religieux, le nazisme et l'Holocauste...

SALLE 5 – DEUIL

Le deuil comme
expérience
que nous devons
tous affronter
dans notre vie.

ELLIOT DUBAIL

1989 – 2018, Paris (France)

UNTITLED, 2018
DIPTYQUE
HUILE, PIGMENT ET DAMMAR
260 × 190 CM

COLLECTION PINAULT

► Né à Paris en 1989 et décédé en 2018 à l'âge de 29 ans, le peintre français Elliot Dubail grandit en Angleterre, marqué par un milieu familial où l'art occupe une place naturellement importante. Il étudie d'abord à l'école franco-anglaise Northbourne Park School puis se forme aux Ateliers de Sèvres et à la Villa Arson, à Nice.

Le diptyque *Untitled*, présenté ici, est issu de la série *Appartement* peinte par Elliot Dubail en 2018. Toutes les toiles issues de cette série sont des vues d'un appartement incendié appartenant à une collectionneuse qui avait acquis l'une de ses premières peintures. On distingue une architecture complexe, qui nous attire et qu'on tente de déchiffrer. Les couleurs, créées par l'artiste lui-même, sont appliquées dans des gestes vifs et instinctifs, jouant avec la lumière comme si les toiles étaient éclairées à la bougie. À la fois calmes et inquiétants, et malgré l'absence apparente de vie, ces espaces semblent habités par une présence qu'on ne saurait décrire mais qui nous interroge. Se dégage de cette toile une atmosphère particulière, une énergie presque surnaturelle, comme le prolongement de l'artiste lui-même.

Sa parfaite maîtrise des composants chimiques lui permet d'atteindre la lumière envoûtante qui habite ses peintures au mysticisme troublant. Ces dernières sont des intérieurs ténébreux, baignés de nostalgie, à l'image de l'artiste qui souvent compose des espaces de solitude, au temps suspendu, d'où la figure humaine est souvent absente.

BERND LOHAUS

1940, Dusseldorf (Allemagne) –
2010, Anvers (Belgique)

UNTITLED, 1969
BOIS, CORDE, FER
120 × 41,5 × 25 CM

UNTITLED, 1970
BOIS, CORDE EN CHANVRE
17 × 80 × 115 CM

UNTITLED, 2000
BOIS, DEUX PARTIES
24 × 175 × 73 CM

COLLECTION PINAULT

► Élève de Joseph Beuys de 1963 à 1966, Bernd Lohaus a développé une œuvre sculpturale poétique et épurée au travers des matériaux qui lui étaient chers pour avoir déjà leur propre histoire, naturelle ou industrielle : du bois flotté, des pierres, du métal et des cordes.

« J'ai un rapport direct avec ces matériaux », confie Bernd Lohaus. « Il y a une certaine chaleur dans le bois et quand je travaille le bois, je ne me fais presque jamais mal. Je parle avec le bois, et le bois parle avec moi. » Dans son atelier, l'artiste n'effectue alors que quelques subtiles interventions, il laisse des traces ou des signes qui lui permettent de souligner la forme. Fasciné par le langage et la philosophie, il grave parfois des mots sur ses sculptures à l'aspect brut, leur donnant une dimension romantique voire existentielle.

Les trois œuvres présentées ici s'inscrivent dans ce travail poétique de la matière. L'idée de contraste ou de dialogue, entre la force et la fragilité, est au cœur des œuvres *Untitled* de 1969 et 1970, constituées de cordes et de bois. L'œuvre *Untitled* (2000) reflète elle aussi ce travail de la forme, qui selon lui le rapproche davantage de la sculpture de Michel-Ange que de celle de Rodin, car il travaille par soustraction et non par modélisation. Son objectif est d'« enlever toutes les fautes, tout le superflu ». Chez Bernd Lohaus, pour qui l'« action de faire » est essentielle, l'œuvre d'art est comme une métamorphose.

SALLE 6 – ÉLÉMENTAIRE

Les éléments
naturels font écho
à l'urgence
climatique.

EDUARDO CHILLIDA

1924 – 2002, San Sebastián (Espagne)

PROYECTO PARA UN MONUMENTO, 1969
FER
36 × 41 × 42 CM

MAQUETA PARA HOMENAJE A HOKUSAI, 1991
ACIER
22 × 43,8 × 28 CM

SALUDO A GIACOMETTI, 1992
ACIER
112,5 × 16 × 16,2 CM

SALUDO A BRANCUSI, 1993
ACIER
11,5 × 21,7 × 13,2 CM

LURRA M-35 (HOMENAJE A BACH), 1996
CHAMOTTE
37 × 29 × 15 CM

COURTESY THE ESTATE OF EDUARDO CHILLIDA
AND HAUSER & WIRTH

► Ses premières œuvres sont marquées par le cubisme et l'abstraction mais présentent des qualités formelles uniques, combinant le vide et le volume. « J'avais l'impression que le plâtre, ainsi que mes visites au Louvre, me conduisaient vers la lumière blanche de la Grèce [...]. Je viens d'un pays qui a une lumière noire. L'Atlantique est obscur. » Avec une grande maîtrise technique, il fait l'éloge des qualités formelles et du dynamisme de ces matériaux purs. Le spectateur peut saisir l'air et l'espace qui circulent au cœur de la sculpture qui, bien souvent, présente un défi à la pesanteur.

Tout au long de sa carrière, ponctuée par de nombreuses expositions dans le monde entier, Eduardo Chillida poursuit des séries de sculptures en bois, fer, granit, mais également en béton et en acier Corten. Chillida s'inspire de la tradition des ferronniers basques pour travailler le matériau avec simplicité et authenticité. Ses œuvres aux titres

poétiques ont également des qualités sonores. « J'aime [...] ces silences ou ces vides [...] où la forme peut vibrer. On peut trouver dans les miennes un rappel de la musique basque, de ces airs qui modulent sans cesse du majeur au mineur au point que l'auditeur est libre de les entendre tantôt dans un mode, tantôt dans un autre », confie l'artiste. Les œuvres choisies ici rappellent son travail en écho à l'histoire de la sculpture en particulier, comme une sorte d'hommage à ses prédécesseurs. Tout artiste vient de quelque part...

VALIE EXPORT

1940, Linz (Autriche)

BODY CONFIGURATION / ZUDRÜCKUNG,
C. 1972-76
PHOTOGRAPHIE EN NOIR ET BLANC
52 × 80 CM (ENCADRÉ)

COLLECTION PARTICULIÈRE

EINARMUNG, 1972
PHOTOGRAPHIE EN NOIR ET BLANC
42 × 62 CM

EINPASSUNG, 1972
PHOTOGRAPHIE EN NOIR ET BLANC
41 × 61 CM

OHNE TITEL, 1976
PHOTOGRAPHIE EN NOIR ET BLANC
42 × 60,5 CM

VERDOPPELUNG, 1976
EFFACEMENT SUR PHOTOGRAPHIE
EN NOIR ET BLANC
39,8 × 44,2 CM

COURTESY GALERIE THADDAEUS ROPAC,
LONDON / PARIS / SALZBURG

[VOIR SALLE 1]

GEORG HEROLD

1947, Iéna (Allemagne)

GELANDETE HORIZONTE, 1996
LITEAUX, AGGLOMÉRÉ, VERRE, RÉCIPIENTS EN
VERRE, EAU DISTILLÉE, PIERRE PONCE
164 × 270 × 39 CM

GRÄSSLIN COLLECTION, ST. GEORGEN

► Comme les artistes de l'*arte povera* ou Joseph Beuys, Georg Herold utilise des matériaux de construction simples comme le bois, la brique, la toile, le verre, les fils électriques mais aussi des miroirs d'eau. Proche d'une démarche conceptuelle, il rejette le concept du sublime et préfère les questionnements sur le langage grâce à des jeux de mots visuels dans ses titres et ses textes. « J'ai l'intention d'atteindre un état qui soit ambigu et permette toute sorte d'interprétations », explique-t-il. Ses œuvres, qui défient l'équilibre autant que l'ordre, rendent compte d'une tension qui fait écho à un processus de création énergique. Aux côtés des artistes allemands Albert Oehlen, Martin Kippenberger, Werner Büttner ou encore Günther Förg, il appartient à une génération d'artistes provocateurs qui s'inscrivent dans le mouvement punk et anti-bourgeois.

L'œuvre présentée ici, *Gelandete Horizonte*, est comme en écho avec l'eau qui entoure le bâtiment ; sa forme et son titre lui permettent de questionner la perception du spectateur et le matériel associé. Dans ses œuvres souvent critiques et ironiques, il utilise des matériaux simples comme des lattes, des briques et d'autres objets de la vie quotidienne pour mieux interroger les formes d'expression traditionnelles de la peinture murale et de la sculpture.

REI NAITO

1961, Hiroshima (Japon)

PILLOW FOR THE DEAD, 1997

ORGANZA DE SOIE ET FIL, VITRINE SUR MESURE
5,6 × 4,5 × 2,5 CM

COURTESY THE COLLECTION OF OLIVER RENAUD-
CLÉMENT, ORC INC.

UNTITLED, 2017/2018/2020

FLEUR, EAU, VASE EN VERRE
Ø 7,5 × H 11,4 CM

DIMENSIONS VARIABLES PAR RAPPORT
À LA DIMENSION DE LA FLEUR

COURTESY OF THE ARTIST
AND TAKA ISHII GALLERY

► Dès ses débuts, Rei Naito n'a cessé d'observer et d'analyser la condition humaine. Préférant les « choses douces et faibles », Rei Naito utilise des matériaux familiers tels que du tissu, des bouts de bois, des perles ou des coquillages et un éclairage particulier qui transforme l'expérience du visiteur en un moment propice au recueillement et à la contemplation.

En mars 2011, le séisme puis l'accident nucléaire de Fukushima fait ressurgir une catastrophe plus ancienne encore, enfouie en elle, celle de la bombe nucléaire larguée le 4 août 1945 sur sa ville natale. Jusqu'alors absent des réflexions artistiques de l'artiste, le douloureux passé d'Hiroshima – qu'elle n'osait pas toucher – va devenir un axe central de ses futures recherches. Remettant en question sa manière d'appréhender le monde et notre relation à celui-ci, elle travaille le vide, l'espace, l'absence, les formes de vies délicates, insignifiantes, comme la poussière, la lumière. À travers ses installations, aussi discrètes soient-elles, Rei Naito nous parle des choses les plus violentes, de la mort, de l'exprimable. Ses petites sculptures anthropomorphes, exposées parfois à côté de ses œuvres, ne sont pas des êtres humains mais des figures investies d'une mission par l'artiste : croire en l'espoir. Autre élément récurrent dans le travail de Rei Naito : l'eau.

Versée aux fleurs présentes dans ses installations, l'eau peut aussi se présenter sous forme de gouttes qui peuvent se mettre en mouvement, se rejoindre pour finalement former un filet puis une flaque. En nous donnant à voir cette eau, cette fleur, cet organisme vivant, ou ce coussin d'air, l'artiste nous montre la vie, omniprésente dans son œuvre et à nouveau symbole d'espérance.

DANIEL STEEGMANN MANGRANÉ

1977, Barcelone (Espagne)

PHASMIDES, 2008-12

FILM 16 MM TRANSFÉRÉ SUR VIDÉO HD
EN COULEUR, MUET
22 MIN. 41 SEC.

COLLECTION PINAULT

ESPAÇO AVENCA, 2020

BRANCHES DE CAPILLAIRE
DE MONTPELLIER ENTRELACÉES
58 × 41 × 30 CM

COURTESY OF THE ARTIST

► La nature est au cœur de l'œuvre de l'artiste catalan Daniel Steegmann Mangrané. Il considère que la relation à l'autre – humain, animal, végétal, objet – s'envisage depuis une culture commune et que, finalement, tout est humain. Daniel Steegmann Mangrané fait ainsi de l'espace d'exposition un écosystème à part entière, immersif, où le vivant et la tropicalité irriguent ses installations. L'artiste cherche par tous les moyens à réunir œuvre et spectateur dans une unité organique, libérée de toute conception hiérarchique du monde, travaillant également le dessin, la sculpture, la photographie et la vidéo. « Confondre l'intérieur et l'extérieur », faire tomber les murs du lieu d'exposition est un acte fondamental.

Les deux œuvres présentées dans l'exposition rendent compte de la réflexion écologique de Daniel Steegmann Mangrané, notamment à travers la figure du phasme, un insecte ressemblant à une brindille ou une feuille, dont l'origine latine *phasma* signifie « fantôme ». Il joue avec l'apparition et la disparition de ces êtres sensibles, maîtres du camouflage, qui deviennent, par la perception, quasi végétaux. Dans la vidéo *Phasmides*, il filme des phasmes qui évoluent à la fois dans des constructions géométriques, humaines, et dans la nature. Lors d'une de ses visites au Museu do Açude, à Rio, l'artiste aurait aperçu un de ces insectes sur la surface d'une piscine vidée. La disparition rapide de l'animal l'a incité à repenser le statut de l'image, une réflexion qu'il décline ici avec la cellulose, composante organique de la pellicule du film. Des œuvres comme *Growing Economies* (2013) et *Espaço Avenca* (2014) mettent en valeur les compositions organiques et géométriques de branches dont la finesse et la pureté rappellent aussi les phasmes.

SALLE 7 – HURLER

Hurler est-elle la seule option face aux inégalités croissantes, au racisme, etc. ?

LLYN FOULKES

1934, Yakima, WA (États-Unis)

UNTITLED (BLOODY HEAD), 1975
TECHNIQUES MIXTES
23,5 × 20,2 CM

PORTRAIT IN A-FLAT, 1977
TECHNIQUES MIXTES : HUILE SUR PLÂTRE,
TEXTILE, PHOTOGRAPHIE, CHEVEUX, BOIS
147,5 × 82,5 CM

DAY DREAMS, 1991
TECHNIQUES MIXTES
91,4 × 121,9 CM

THE RAPE OF THE ANGELS, 1991
TECHNIQUES MIXTES
152,4 × 264,2 CM

TO ELVIS WITH LOVE, 1994
PEINTURE, COLLAGE ET CHEVEUX
35,9 × 30,2 CM

UNTITLED (INVEST IN ART), 2001
TECHNIQUES MIXTES SUR BOIS
65 × 52,5 CM

DELIVERANCE, 2007
TECHNIQUES MIXTES
185,5 × 244 CM

JOIN THE CLUB, 2007-2011
TECHNIQUES MIXTES
34,9 × 30,5 CM

COLLECTION PINAULT

► Llyn Foulkes vit et travaille à Los Angeles depuis 1957. L'artiste est rapidement reconnu pour ses œuvres macabres qui, en convoquant les icônes américaines de façon subversive, ouvrent la voie à une critique quasi systématique du mythe national, de Hollywood et du monde de l'entreprise comme Disney. Llyn Foulkes travaille toutes les techniques, mais il s'inscrit avant tout dans la tradition de la peinture figurative américaine qu'il développe de manière très singulière. Dans ses œuvres dont

l'esthétique rappelle parfois le surréalisme, il puise dans l'iconographie de la culture populaire – Disney, la bande dessinée, les cartes postales – qui le rapproche à ses débuts du pop art. Ses portraits et tableaux narratifs explorent avec ironie les thèmes de la cruauté et de la manipulation.

À la bande-dessinée, Llyn Foulkes emprunte le dessin et l'utilisation de bulles comme dans les deux œuvres de 1991, *Day Dreams* et *The Rape of the Angels*. Les sujets comme les motifs sont violents, de façon plus ou moins explicite, par la présence d'un revolver ou par la violence psychologique suggérée. Souvent représentés dans des intérieurs sombres, avec une fenêtre qui ouvre sur l'extérieur urbain ou sauvage, ses personnages paraissent épuisés, tourmentés voire torturés. Mickey Mouse, présent dans la plupart de ses œuvres, comme dans *Untitled (Invest in Art)* et *Deliverance*, symbolise ce *Lalaland* destructeur. Dans *Deliverance*, l'artiste se représente après avoir porté une balle de revolver fatale au héros de Disney. Le titre parle alors de lui-même : Disney et Mickey seraient, d'après l'artiste, des menaces existentielles. À partir des années 1970, Llyn Foulkes réalise une série de portraits, les *Bloody Heads*, où il représente tant des célébrités comme Elvis Presley – *To Elvis with Love* – que des hommes d'affaires – *Portrait in A-Flat* et *Untitled (Bloody Head)* – ou des hommes religieux comme dans *Join the Club*. Rendus presque anonymes, leurs visages mutilés, défigurés et ensanglantés donnent à voir une image sombre et tragique de l'être humain.

BETYE SAAR

1926, Los Angeles, CA (États-Unis)

DOG SKULLS, 1965
ENCRE, PASTEL ET GOUACHE SUR PAPIER,
MONTÉ SUR SUPPORT POUR ILLUSTRATION
IMAGE : 25 × 28 CM, PAPIER : 30,5 × 40,6 CM

ANIMALS-LIONS-DOGS, 1968
CAHIER DE CROQUIS
10,2 × 15,2 × 0,6 CM

OASIS, 1984
NÉON
61 × 91,4 × 7,6 CM

LOST DIMENSIONS OF TIME, 1988
COLLAGE EN TECHNIQUES MIXTES
36,2 × 19,1 × 2,5 CM

INDIGO ILLUSIONS, 1991
COLLAGE EN TECHNIQUES MIXTES AVEC NÉON
44,4 × 29,2 × 12,7 CM

KINGDOM OF THE SPIRITS, 1991
ASSEMBLAGE DE TECHNIQUES MIXTES
15,2 × 25,4 × 12,7 CM

PAUSE HERE – SPIRIT CHAIR, 1996
ASSEMBLAGE DE DIFFÉRENTS MATÉRIAUX AVEC
CHAISE DE JARDIN EN MÉTAL ET NÉON
80 × 62,2 × 52,1 CM

DUBL-HANDI (RED), 1998-2014
TECHNIQUES MIXTES SUR PLANCHE À LAVER
54,6 × 22,2 × 3,8 CM

THE DESTINY OF LATITUDE & LONGITUDE, 2010
ASSEMBLAGE DE TECHNIQUES MIXTES
137,2 × 109,2 × 52,1 CM

RED ASCENSION, 2011
ASSEMBLAGE DE TECHNIQUES MIXTES
44,5 × 245,1 × 8,3 CM

FLIGHT OF THE TRICKSTER, 2012
COLLAGE EN TECHNIQUES MIXTES SUR PAPIER
NOIR, RÉALISÉ À LA MAIN
176,5 × 104,1 × 2,5 CM

DARK TIMES, 2015
TECHNIQUES MIXTES SUR PLANCHE À LAVER
54 × 21,6 × 6,3 CM

COURTESY OF THE ARTIST AND ROBERTS
PROJECTS, LOS ANGELES

► Betye Saar utilise des objets trouvés et crée des sortes de reliquaires chargés de références culturelles et historiques, intimement liées à son identité plurielle. Sous la forme d'un rituel de création, elle érige des autels magiques, emplis d'énergie, qui placent les questions sociales, culturelles et politiques au cœur de sa démarche. Engagée politiquement, elle est contemporaine des émeutes de Watts en 1965, qui confrontent la communauté afro-américaine aux crimes policiers, et de l'assassinat de Martin Luther King à Memphis, en 1968, qui radicalise son projet artistique.

Les œuvres présentées ici se veulent représentatives de l'évolution, lors des cinq dernières décennies, de son travail pionnier qui continue d'inspirer de nouvelles générations d'artistes. En tant qu'artiste femme et afro-américaine, elle se place à l'intersection de plusieurs mouvements de revendication et, dans ses œuvres, elle ironise tant sur les stéréotypes raciaux que de genre. Le spectateur peut y trouver des références au parti anticapitaliste de libération afro-américaine Black Panther, aux violences policières, aux vers du poète Langston Hughes de la Renaissance de Harlem dans les années 1920, à la ville de Memphis, au Congo... Betye Saar s'intéresse aux objets qui évoquent l'oppression et la violence envers la communauté afro-américaine, profondément liée à l'histoire des États-Unis, notamment l'esclavagisme et le refus des droits civiques.

SALLE 8 – SEXE, ROCK & ROLL

Une source
d'inspiration pour de
nombreux musiciens
et artistes.

MIKE KELLEY

1954, Detroit, MI (États-Unis) –
2012, Los Angeles, CA (États-Unis)

PINK CURTAIN, 2005
TECHNIQUES MIXTES AVEC VIDÉO PROJECTION
ET PHOTOGRAPHIES
370 × 172 × 146 CM

COLLECTION PINAULT

► Mike Kelley est une figure incontournable de l'art freak et grotesque qui a influencé toute une génération d'artistes. À la fois plasticien, curateur, musicien et écrivain, il est l'auteur d'une œuvre multimédia radicale, ironique, poétique et profondément autobiographique qui fait référence dans la contre-culture américaine avant de s'imposer dans le monde de l'art contemporain. L'intérêt qu'il porte aux contre-cultures se reflète dans son art de l'assemblage et de l'appropriation, empreint de multiples références de l'imagerie populaire. Dans ses installations multimédias, il joue de la théâtralité et du gore, ce genre dérivé de l'horreur qui inspire à la fois le dégoût et le rire, avec des matériaux dits « abjects » ou des animaux empaillés par exemple, pour ouvrir une réflexion critique sur la société américaine.

À partir de photographies issues de ses albums de lycée, les *yearbooks*, Mike Kelley reconstitue les activités qui rythment le cycle scolaire américain, notamment celles qu'il considère comme des « rituels de déviance socialement acceptés ». L'artiste classe les images par catégories – « Religious Performances », « Thugs », « Dance », « Hick and Hillbilly », « Halloween and Goth », « Satanic », « Mimes » et « Equestrian Events » – et retient des personnages récurrents qui font vivre l'univers carnavalesque et inquiétant qu'il met en scène avec des machines motorisées et des projections vidéo. Avec *Pink Curtain*, le visiteur se retrouve face à la silhouette ondulante d'une danseuse, qui se déforme au fur et à mesure que le rideau bouge. L'œuvre, à la fois sensuelle et fantomatique, questionne le désir et la sexualité.

SALLE 9 – ENGAGEMENT

Peut-on
encore faire
quelque
chose ?
À quelle fin ?

ABIGAIL DEVILLE

1981, New York City, NY (États-Unis)

TALISMÁN, 2015
PORTE EN BOIS, QUATRE MANCHES À BALAI
200 × 85 × 20 CM

COLLECTION PINAULT

► Formée à la peinture à l'Université de Yale et au New York Fashion Institute of Technology, Abigail DeVille réalise des sculptures et des installations mi-archaïques mi-afro futuristes à l'aide de déchets, d'objets trouvés, comme cette porte en bois et ces quatre balais qui composent *Talismán*, dans la continuité de la tradition d'assemblage aux États-Unis et en Europe. Pour l'artiste, l'histoire est enregistrée dans ces objets, souvent issus du quotidien, qui renferment des voix perdues. Lorsqu'elle évoque son travail, elle rappelle l'optimisme sans faille des communautés afro-américaines face au poids du passé et cite volontiers le dernier discours de Martin Luther King : « Somehow, only when it is dark enough can you see the stars. » (« D'une certaine façon, c'est seulement lorsqu'il fait suffisamment noir qu'on peut voir les étoiles »).

Ses œuvres, entre formes archaïques et symboles afro-futuristes, interrogent les questions d'absence, d'espace, les migrations forcées et la mémoire. La porte blanche de *Talismán* semble posséder des vertus magiques, un pouvoir de protection. Elle renferme autant des secrets, des histoires passées sous silence qu'elle incarne la possibilité d'ouverture sur des futurs possibles.

VALIE EXPORT

1940, Linz (Autriche)

AKTIONHOSE : GENITALPANIK, 1969/1994
AFFICHE EN NOIR ET BLANC
79 × 56 CM

COURTESY GALERIE THADDAEUS ROPAC,
LONDON / PARIS / SALZBURG

[VOIR AUSSI SALLE 1]

DEANA LAWSON

1979, Rochester, NY (États-Unis)

DAUGHTER, 2007
IMPRESSION PIGMENTAIRE
88,9 × 111,8 CM

COURTESY OF THE ARTIST
AND SIKKEMA JENKINS & CO., NEW YORK

► Deana Lawson s'intéresse très tôt aux conditions sociales de la diaspora africaine et de la communauté afro-américaine. Native de Rochester, ville où fut fondée l'entreprise Kodak, Deana Lawson a grandi entre un père photographe et une mère collectionneuse d'albums de famille, ce qui a profondément influencé sa pratique. Empruntant aussi bien à l'esthétique documentaire qu'à la photographie vernaculaire, ses œuvres se caractérisent par une mise en scène méticuleuse où interagissent des modèles, souvent nus ou dévêtus, qu'elle rencontre au hasard et invite à poser pour elle.

À travers ces mises en scène soigneusement étudiées et cette apparente intimité, Lawson confronte le spectateur à une vision complexe de l'identité noire. Elle montre la capacité du corps à « canaliser les histoires personnelles et sociales » en s'appuyant sur les différents langages formels de la photographie.

Dans *Daughter*, la composition est centrée autour de deux femmes noires, l'une debout et nue, l'autre assise et habillée, tenant un bébé dans ses bras. Le caractère impassible des deux femmes surprend à côté de la nudité et des pleurs de l'enfant. Progressivement, on regarde autour et on découvre de nombreux détails, comme les photographies posées à droite ou le rideau bon marché obstruant la vue sur l'extérieur, qui contribuent à la narration de la photographie. Éléments importants dans les compositions de Deana Lawson, les rideaux délimitent l'espace photographié et nous coupent du monde extérieur, créant ainsi un espace privé, une sorte de sanctuaire où les corps se libèrent et retrouvent leur beauté originale. L'échelle surdimensionnée

des images transforme les espaces domestiques exigus en décors saisissants et semble élever les sujets au-dessus de leurs quotidiens, de leurs origines, en leur conférant une nouvelle dignité, une aura presque divine.

JOAN JONAS

1936, New York (États-Unis)

MIRROR PIECES INSTALLATION II, 1969-2004
FILM DE PERFORMANCES SUR DVD, TROIS
MIROIRS, DEUX COSTUMES
360 × 172 × 146 CM
3 MIN. 20 SEC EN BOUCLE

COLLECTION PINAULT

► Née en 1936 à New York, Joan Jonas est souvent considérée comme la pionnière de la performance et de l'art vidéo à la fin des années 1960. Formée en histoire de l'art et en sculpture, elle est très vite influencée par sa fréquentation des lieux d'expérimentation new-yorkais.

Les *Mirror Pieces* font partie des premières performances de Joan Jonas, lors desquelles elle récite des textes de Jorge Luis Borges sur le thème du miroir. Elle intègre la vidéo après un voyage au Japon avec Richard Serra, en 1969, qui lui permet d'acquiescer un Portapak, le premier enregistreur vidéo portable commercialisé par Sony. Elle est intéressée par l'immédiateté de cette nouvelle image vidéo qui offre la possibilité d'un art direct et véritablement présent. Artiste féministe, Joan Jonas voit dans le miroir et la vidéo un moyen de perturber la perception de l'espace du spectateur, de lui refuser toute position de stabilité et de sécurité. Les performeurs, surtout des femmes, se déplacent dans des mouvements lents en transportant de lourds miroirs devant leurs corps. L'artiste estime que « les miroirs créent un espace. Ils changent l'espace. Et ils peuvent se briser. Les gens sont toujours un peu mal à l'aise face au miroir, quand ils se perçoivent. Le premier accessoire que j'ai utilisé était un miroir ». Elle questionne ainsi la représentation et la fiction, la réalité et l'illusion, le

temps, l'introspection, le narcissisme et elle privilégie un rapport à l'œuvre d'art autant physique qu'intellectuel.

SENGA NENGUDI

1943, Chicago, IL (États-Unis)

R.S.V.P. WINTER 1976, 1976-2003
NYLON, FILET, PNEU DE VÉLO, CORDE
91,4 × 66 × 26 CM

COLLECTION PINAULT

► Senga Nengudi grandit entre Los Angeles et Pasadena, où elle devient dès les années 1970 l'une des artistes incontournables des cercles de l'avant-garde afro-américaine.

Senga Nengudi crée des assemblages avec des matériaux trouvés, tirés de la vie quotidienne, donc peu chers et faciles à se procurer, notamment des bas de nylon. Pour elle, cette matière reflète le mieux possible la flexibilité du corps humain. Elle s'intéresse aux changements du corps féminin, mais aussi à ceux de l'esprit et leur influence sur le corps. Elle remplit parfois de sable ces bas de nylon pour créer des formes sensuelles mi-abstraites, parfois elle les étire dans l'espace, dessinant des toiles d'araignée ou des sexes, entre force et vulnérabilité. Les sculptures sont ensuite activées en performance avec des danses rituelles improvisées qui font dialoguer diverses influences, des rituels africains yoruba au théâtre nô, en passant par le jazz et l'art aborigène d'Australie. Espérant retrouver cette énergie dans son art, l'artiste encourage également le dialogue avec le spectateur et l'invite à participer, avec le titre *R.S.V.P.*, en mettant le mouvement au cœur de sa pratique. Avec les matériaux et les formes qu'elle utilise, l'artiste explore et questionne les notions de race, l'esclavage, le sexe, le corps féminin, l'enfermement, la servitude, la violence, la sensualité, la peau, la fertilité, le corps usé.

CAMERON ROWLAND

1988, Philadelphie, PA (États-Unis)

U66, 2013
ACIER AVEC FINITION STANDARD
167,6 × 4,7 × 6,3 CM

PAYROLL, 2016
DEUX PLATEAUX DE TABLE EN STRATIFIÉ,
PIEDS, ÉQUIPEMENT
66 × 48,3 × 114,3 CM

COLLECTION PINAULT

► Artiste engagé, Cameron Rowland développe un art où la recherche conceptuelle prend le pas sur l'esthétique des objets, tout en pensant leur présentation dans l'espace.

Les œuvres de Cameron Rowland sont traversées de réflexions économiques et sociales, abordant des sujets politiques comme la privatisation et le contrôle des ressources – l'eau, l'électricité, les métaux – ou encore le racisme en lien avec le passé esclavagiste. Il plonge dans les origines et les résurgences systémiques, rendues invisibles par le quotidien, d'une histoire tragique et interprète à sa façon un art de la réparation. Ses sculptures prennent la forme de *ready-mades* portant en elles des histoires, explicitées par des textes ou dans les titres. Ces objets renferment des réalités économiques, des inégalités recoupées avec les discriminations raciales. Son travail s'inscrit dans la continuité de ceux de Betye Saar, David Hammons ou Kara Walker, dans un art où langage et forme sont intimement liés. L'artiste a acheté ces tables à l'administration en charge de la gestion des salaires, le NYC Office of Payroll, lors d'une vente de surplus de mobilier.

Devant *U66* de Cameron Rowland, le visiteur se retrouve face à une pièce verticale d'un système d'étagère à gondole (créée en 1957), exposée seule au mur. Ainsi isolée, cette pièce verticale est difficilement reconnaissable et voit son sens complètement altéré, elle n'a plus de fonctionnalité sans l'autre partie manquante.

SALLE 10 – ROXYS

Ceci est la toute première installation artistique. Elle traite du désastre de la guerre du Vietnam mais aussi de la violence contre les femmes en temps de guerre et de paix (le bordel), et du racisme.

EDWARD KIENHOLZ

1927, Fairfield, WA (États-Unis) –
1994, Hope, ID (États-Unis)

ROXYS, 1960-61
INSTALLATION, TECHNIQUES MIXTES
DIMENSIONS VARIABLES

COLLECTION PINAULT

► L'artiste américain Edward Kienholz est l'un des pionniers du mouvement de l'assemblage et de l'installation vers la fin des années 1950, connu pour ses œuvres très critiques de la société américaine. Dès 1943, l'artiste conçoit l'idée d'une grande installation dans laquelle le spectateur pourrait pénétrer, en reconstituant des lieux existants habités par des personnages, ce qu'il appelle des « tableaux ».

Marqué dans sa jeunesse par le souvenir d'une maison close à l'atmosphère sordide plus qu'érotique, il choisit de la recréer grande nature et de la présenter en 1963 sous le nom de *Roxys*. Pour se plonger dans le décor de *Roxys*, bordel le plus connu de Las Vegas, Kienholz rassemble des objets du quotidien tels qu'un calendrier arrêté au mois de juin 1943, des mégots de cigarettes Lucky Strike, un juke-box qui joue des musiques d'époque, un portrait du général MacArthur, héros de la guerre du Pacifique, ou encore un uniforme militaire, autant de détails rappelant qu'il s'agit là d'un bordel à soldats. Dans cet intérieur éclairé par quelques lueurs, comme au théâtre, il place sept figures féminines et une masculine sur des piédestaux, composées de morceaux de mannequin décadents assemblés à des objets absurdes et surréalistes. Ainsi, la tête de *The Madame*, la tenante de la maison vêtue d'habits noirs déchirés, est transformée en un crâne de sanglier. Toutes les femmes portent sur elles des traces de violence, comme *Five Dollar Baby*, une rose enfoncée dans la gorge et dont le torse est recouvert des noms gravés de tous les hommes qui ont abusé d'elle. Le serviteur noir, *Ben Brown*, est le seul personnage masculin et porte une ceinture de chasteté. « See No – Hear No – Speak No » (« Pas voir

– pas entendre – pas parler») sont les mots gravés sur sa tête, le privant totalement de son humanité.

Avec cette installation, l'artiste propose une expérience totale au spectateur, qui est confronté de façon brutale à une réalité cruelle de la société américaine et, plus généralement, de la nature humaine liée à la sexualité, au désir et à la mort. En 1977, l'artiste admettait : « Tout mon travail traite de la vie et de la mort, de la peur et de la mort. »

SALLE 11 – L'ATELIER

L'atelier de l'artiste comme espace de réflexion et de création.

JAMES LEE BYARS

1932, Détroit, IL (États-Unis) – Le Caire (Égypte)

THE WORLD QUESTION CENTER, 1969
VIDÉO EN NOIR ET BLANC SUR MONITEUR
1 H. 1 MIN. 57 SEC.

© THE ESTATE OF THE ARTIST, COURTESY
MICHAEL WERNER GALLERY, NEW YORK
AND LONDON

► 1969 est une année de grands changements et de bouleversements : l'homme se pose sur la lune, la guerre au Vietnam fait rage. C'est aussi l'année où l'artiste américain James Lee Byars conçoit *The World Question Center* dont il se nomme directeur et par lequel il va collecter des questions, pratique qu'il n'a cessé de développer tout au long de sa vie et de son œuvre. Quelles questions ont disparu au fil du temps ? Une question est-elle l'incarnation d'une personne ? Les questions demandent-elles plus d'énergie que les autres phrases ? Toute parole est-elle interrogative ? Une question peut-elle être de l'art ?

Entouré d'un cercle de participants assis et drapés dans des robes conçues par l'artiste, James Lee Byars téléphone à certains des plus brillants esprits du monde (politiques, médecins, écrivains, artistes, avocats et militants, architectes, journaliste, conservateur...). Il leur demande de présenter succinctement une question pertinente pour "l'évolution de leur propre sens de la connaissance". Posées il y a plus de 50 ans, ces questions ont toujours la même pertinence : des questions sur l'humanité, sur la guerre et la paix, la liberté individuelle, les inégalités sociales, la justice environnementale, ainsi que les craintes et les espoirs liés aux technologies.

THOMAS HOUSEAGO

1972, Leeds (Royaume-Uni)

CAST STUDIO (STAGE, CHAIRS, BED, MOUND, CAVE, BATH, GRAVE), 2018
TUF-CAL, CHANVRE, BARRES
D'ARMATURE EN FER
124,5 × 538,5 × 309,9 CM

COURTESY OF THE ARTIST,
GAGOSIAN GALLERY AND XAVIER HUFKENS

STRIDING FIGURE, 2018
ÉTAIN
35 X 21 X 30 CM

COLLECTION OF THE ARTIST

UNTITLED, 2019
GRAPHITE, PASTEL ET HUILE SUR TOILE
274,3 × 182,9 CM

COURTESY OF THE ARTIST AND XAVIER HUFKENS

► Thomas Houseago vit et travaille depuis 2003 à Los Angeles. S'inscrivant dans la lignée d'artistes sculpteurs tels que Giacometti, Henry Moore ou plus récemment Thomas Schütte, il questionne la représentation de la figure humaine et les relations entre l'œuvre, l'espace et le spectateur qui la contemple.

Les formes et les assemblages réalisés par Thomas Houseago échappent à toute classification. Inspiré aussi bien par les sculptures africaines, le cubisme, la culture populaire, le futurisme ou encore la science-fiction, il crée des œuvres qui semblent inachevées et qui dégagent à la fois un sentiment de vulnérabilité et de puissance. Grâce au Tuf-Cal – variété de plâtre conçue spécifiquement pour les moulages – il réinterprète l'anatomie humaine et la déforme jusqu'à faire émerger des créatures impressionnantes, issues d'un univers obscur. En 2010, Thomas Houseago s'installe dans un vaste atelier qui lui permet d'expérimenter de nouvelles techniques et de nouvelles échelles. Les productions

de cette période marquent une transition entre les œuvres figuratives des débuts et les éléments davantage architecturaux qui constituent aujourd'hui la majorité de son travail. La monumentalité de ses pièces, leurs contours indécis et non achevés renvoient à leur vulnérabilité aussi bien qu'à la fragilité d'un geste d'artiste. Immenses, solidement ancrées dans le sol, les silhouettes de Thomas Houseago nous parlent plus de leur fragilité, de leurs tourments que de leur puissance.

MUNA EL FITURI

1965, Tripoli (Libye)

PHOTOGRAPHIES ET FILMS RÉALISÉS DURANT LA FABRICATION PERFORMATIVE DE **CAST STUDIO (STAGE, CHAIRS, BED, MOUND, CAVE, BATH, GRAVE)**, 2018

COURTESY OF THE ARTIST

► Artiste et compagne de Thomas Houseago, Muna El Fituri s'est installée à Los Angeles depuis quelques années où tous deux ont commencé à collaborer, notamment sur un ensemble de photographies et un film documentant le processus créatif – au long cours (plus de trois mois) – de Thomas dans lequel sont intervenus des dizaines de ses amis, musiciens, artistes ou cinéastes. Ces photographies et ce film, d'une remarquable intensité, permettent de mieux saisir l'implication physique de cette œuvre, mais aussi de mieux appréhender l'atmosphère de création dans laquelle évolue le sculpteur. En témoin privilégié du travail de Thomas Houseago, Muna El Fituri nous donne à voir l'aspect performatif de son travail : on voit l'artiste dans son atelier, physiquement immergé dans son travail, dans son œuvre, et c'est toute la vitalité, la force et la jubilation enfantine du contact charnel avec la matière que l'on découvre.

Les pieds dans la terre, il modèle sous nos yeux une estrade d'argile dont un moulage en plâtre – intitulé *Cast Studio* (2018) – exposé devant nous montre l'aboutissement.

Ce que Muna photographie et filme, c'est son propre regard sur l'artiste qui devient une métaphore de son atelier, lieu-centre de son « existence », « où tout se passe », mais aussi le fruit de leurs nombreuses conversations au fil des années. *Cast Studio* incarne les idées de l'artiste sur la sculpture, sur son interaction primordiale avec le public.

POPULATION SÉNOUFO (CÔTE D'IVOIRE)

FIGURE FÉMININE ASSISE
PREMIÈRE MOITIÉ DU XXE SIÈCLE
SCULPTURE EN BOIS
78 × 25 × 26 CM

GALLERIA TOTEM IL CANALE, VENISE

SALLE 12 – L'AMOUR EST LE MESSAGE

Tel est le titre d'une œuvre d'Arthur Jafa : un collage au sujet de la condition des noirs.

ARTHUR JAJA

1960, Tupelo, MS (États-Unis)

LOVE IS THE MESSAGE, THE MESSAGE IS DEATH,
2016

VIDÉO (EN COULEUR, AVEC SON)

7 MIN. 25 SEC.

COLLECTION PINAULT

► Né en 1960 dans le Mississippi, Arthur Jafa étudie d'abord l'architecture à Washington. Très vite, il s'intéresse aux images et à son identité d'artiste afro-américain.

Largement impliqué dans la recherche théorique artistique, Arthur Jafa cherche à définir ce que pourrait être une « esthétique *black* » qui exprimerait l'identité culturelle afro-américaine, la *blackness*, non seulement dans la musique mais aussi – et c'est ce qui l'intéresse – dans les arts visuels. Le titre de l'œuvre présentée, *Love is the Message, The Message is Death* fait référence au tube des années 1970 du groupe MFSB de Philadelphie, et à la nouvelle de science-fiction de James Tiptree de 1973 intitulée *Love is the Plan and the Plan is Death*. Dans ce montage de sept minutes, Arthur Jafa fait ressortir la tonalité et le rythme d'images téléchargées depuis la plateforme YouTube. Il montre successivement des manifestations pour les droits civiques des années 1960, des images de Malcolm X, de Drake, de Beyoncé ou encore de Walter Scott – un homme afro-américain de cinquante ans tué par balle par un policier blanc en 2015 –, ce qui lui permet de développer un narratif immersif et méditatif de l'histoire de la communauté afro-américaine. La bande sonore est une version plus lente du morceau de hip-hop *Ultralight Beam* de Kanye West, qui chante : « We on a ultralight beam, we on a ultralight beam, this is a god dream, this is a god dream, this is everything » (« Nous sommes dans un faisceau lumineux, c'est un rêve de Dieu, c'est le tout »). Dans un contexte de violences policières envers cette communauté et de racisme omniprésent, l'œuvre d'Arthur Jafa fait émerger la souffrance mais aussi la force et la beauté de cette Amérique Noire.

SALLE 13 – TRAVAIL

Cette œuvre parle d'elle-même et met en scène l'exploitation des personnes de couleur.

DUANE HANSON

1925, Alexandria, MN (États-Unis) –
1996, Boca Raton, FL (États-Unis)

HOUSEPAINTER I, 1984-88

MASTIC DE CARROSSERIE POLYCHROME,
TECHNIQUES MIXTES ET ACCESSOIRES
268 × 310 × 203 CM

COLLECTION PINAULT

► Né en 1925 dans le Minnesota, Duane Hanson est considéré comme le chef de file de l'hyperréalisme, dans la suite du pop art. Il est inspiré tant par le travail de George Segal pour ses plâtres moulés sur des modèles vivants que par celui d'Edward Kienholz, ou encore des peintres réalistes français du XIX^e siècle. Duane Hanson moule avec précision ses personnages sur des modèles vivants, puis les peint à l'huile et les habille avec des accessoires réels qui doivent suggérer leur appartenance sociologique. Il met ainsi en scène des hommes et des femmes de la classe moyenne américaine, notamment des livreurs, des touristes, des femmes de ménages, des retraités, des travailleurs, des consommateurs au supermarché...

War, réalisée en 1967, est sa première œuvre signature, qui met en scène des morts de la guerre du Vietnam. La même année, dans le contexte de la lutte pour les droits civiques, il montre *Policeman and Rioter*, qui représente un policier blanc brandissant sa matraque pour frapper un homme afro-américain, à terre et presque nu. La première exposition de Duane Hanson à New York provoque ainsi le scandale, tant les thèmes qu'il aborde sont bruts, des accidents de la route aux violences racistes en passant par l'avortement. Duane Hanson cherche à réaliser des sculptures narratives qui remettent en question l'*American way of life*, interrogent le contexte politique et social en livrant des miroirs de la réalité, jusqu'à provoquer la nausée du spectateur. Devant un mur peint non achevé, le personnage *Housepainter* semble perdu dans ses pensées, dans un vide existentiel au cœur d'un chantier toujours en cours. Alors que les couleurs blanches et roses suggèrent légèreté et douceur, le visage grave et absent du personnage nous plonge rapidement dans un état de malaise et nous inspire une forme d'empathie.

SALLE 14 – GLACE

Cette œuvre illustre brillamment les difficultés de la femme noire à vivre dans une société régie par les blancs.

LORNA SIMPSON

1960, New York (États-Unis)

WOMAN ON A SNOWBALL, 2018
POLYSTYRÈNE, CONTREPLAQUÉ,
PLÂTRE, ACIER, COUCHE ÉPOXYDE
276,9 × 209,9 CM

© LORNA SIMPSON
COURTESY OF THE ARTIST AND HAUSER & WIRTH

► Lorna Simpson fait partie de cette génération d'artistes qui, dans les années 1980, se sont emparés des questions liées à la politique identitaire, travaillant sur les communautés marginales afin de sensibiliser le public aux problèmes auxquels elles étaient et sont toujours confrontées. Ses œuvres sont de véritables énigmes aussi complexes que les sujets qu'elles abordent, possédant une dimension à la fois visuelle et verbale. Dans ses derniers travaux, Lorna Simpson intègre des images d'archives qu'elle réinvente en se positionnant elle-même en tant que sujet. « Le thème vers lequel je tends le plus souvent est le souvenir. Mais au-delà de ce sujet, le fil conducteur commun est ma relation au texte et aux idées de la représentation. »

Woman on a Snowball s'inspire d'un des quarante collages réalisés par Lorna Simpson pour la série *Unanswerable* (2018). À partir de documents d'archives, ils montrent des femmes mêlées à des éléments d'architecture, des animaux ou encore des éléments naturels afin de recréer ses propres scénarios. Partant de ces collages, Lorna Simpson imagine une œuvre sculpturale représentant une boule de neige surdimensionnée sur laquelle une petite figure féminine bichrome est assise, de manière précaire. Cette sculpture faisait partie d'une série plus large utilisant le thème des éléments naturels et plus particulièrement la glace, comme une métaphore de l'environnement carcéral, faisant référence à l'expression *on ice*, qui signifie « être en prison » mais également à l'ouvrage de l'activiste Eldridge Cleaver, *Soul on Ice*, écrit en 1968 (traduit en français sous le titre *Un noir à l'ombre*) alors qu'il était incarcéré à la prison de Folsom State. La glace représente ici à la fois l'isolement par rapport à la société mais aussi l'endurance et la résistance. Référence directe à la communauté noire américaine et à leur histoire, les personnages de Lorna Simpson doivent lutter pour survivre.

SALLE 15 – TORRINO

THOMAS HOUSEAGO

1972, Leeds (Royaume-Uni)

OWL ON WOOD I, 2014
BRONZE
170,2 × 73,7 × 73,7 CM

COURTESY OF THE ARTIST

► Thomas Houseago s'inspire de sa vie, de son environnement le plus immédiat, qui sont les principes actifs de son processus créatif.

Des motifs reviennent régulièrement dans ses sculptures, comme, la chouette, ici présentée dans une version en bronze. Emblème de sa ville natale, nom de son atelier (Owl Studio, "l'atelier de la chouette"), symbole de sagesse, l'artiste en sculpta une première version à la demande de l'une de ses filles. Puis, cet animal et sa représentation est devenue une obsession, un élément de vocabulaire de son œuvre que l'on retrouve en permanence sous différents mediums, formes et matériaux.

SALLE 13 – AMÉRICAINS

La définition
d'une nation avec
toutes ses
contradictions.

ROBERT COLESCOTT

1925, Oakland, CA (États-Unis) –
2009, Tucson, AZ (États-Unis)

AL MAHDI, 1968-70
ACRYLIQUE SUR LIN ÉGYPTIEN
200,7 × 149,2 CM

BOMBS BURSTING IN AIR, 1978
ACRYLIQUE SUR TOILE
212,7 × 167,3 CM

CULTURAL EXCHANGE, 1987
ACRYLIQUE SUR TOILE
231 × 292 CM

COLLECTION PINAULT

► Inspirées du pop art et de la bande dessinée, les peintures de Colescott témoignent de son fort intérêt pour la politique et l'histoire contemporaine. En jouant avec les stéréotypes, ses œuvres proposent une lecture critique de la société américaine, de ses contradictions, et dénoncent avec ironie le racisme et le sexisme omniprésents.

Les trois peintures à l'acrylique présentées ici témoignent de l'évolution stylistique de Colescott dans son approche de la figuration. Avec *Al Mahdi*, littéralement « celui qui montre le chemin », l'artiste s'intéresse à la représentation historique de la guerre. Dix ans plus tard, il représente des femmes chantant l'hymne national américain sous un ciel apocalyptique, dont les couleurs vives rappellent celles du drapeau vietnamien. Il intitule la toile *Bombs Bursting in Air*, reprenant de façon ironique les paroles de l'hymne et faisant écho aux bombardements lors de la guerre du Vietnam. L'œuvre questionne les notions de désir et de pouvoir, de destruction et de sexe. Avec *Cultural Exchange*, toile saturée de références par les motifs de la société de consommation, la publicité, les médias de masse, ou encore les arts d'Afrique, Colescott offre une vision critique du multiculturalisme, en mettant à mal la notion d'échange entre les différentes figures masculines – le marin, le business man et le sculpteur – et féminines – la muse, la femme au foyer et la baigneuse.

SALLE 16 – UTOPIE

Songer à l'utopie
envers et contre
tout est une forme
de résistance.

GUSTAV METZGER

1926, Nuremberg (Allemagne) –
2017, Londres (Royaume-Uni)

**RECREATION OF FIRST PUBLIC DEMONSTRATION
OF AUTO-DESTRUCTIVE ART 1960, 1960/2020**
REPRODUCTION PAR LA SUCCESSION
DE L'ARTISTE, 2019
VERRE, NYLON, ACIDE HYDROLYTIQUE,
ACIER, SAC POUBELLE
300 × 250 × 100 CM

GUSTAV METZGER FOUNDATION

► Né en 1926 à Nuremberg dans une famille juive d'origine polonaise et décédé en 2017 à Londres, l'artiste londonien Gustav Metzger est connu tant pour ses développements du concept d'art autodestructif, dès la fin des années 1950, que pour ses prises de position écologistes et anticapitalistes. C'est sa rencontre avec le sculpteur britannique Henry Moore qui le persuade d'étudier les beaux-arts.

Gustav Metzger incite à penser l'art non pas en termes d'espace ou d'objet mais en termes d'événement, d'éphémère. Ce n'est pas un art qui puisse être conservé, collectionné, mais un art manifeste. À la fin des années 1950, il s'engage contre la guerre et les armes nucléaires en créant, avec le philosophe Bertrand Russell, le Groupe des 100 (Committee of 100), et va même en prison pour désobéissance civile. Il se méfie des institutions et des galeries, refusant toute sa carrière d'être représenté par une galerie d'art et s'éloigne de la peinture et de la sculpture classique pour développer, peu à peu, son concept d'art autodestructif. Il rédige plusieurs manifestes et réalise en 1961 une première performance d'envergure, qui est recréée ici. Il projette de l'acide sur des toiles en nylon, ce qui lui permet de transformer la vision du spectateur. Protégé par un masque à gaz, la violence de l'action et des produits toxiques rappelle la violence de l'histoire intime et collective. Mais pour Metzger, il s'agit dans l'art autodestructif de ne laisser aucune trace de l'œuvre, celle-ci étant destinée à périr ou à se désagréger, permettant ainsi de créer autre chose.

GILBERTO ZORIO

1944, Andorno Micca (Italie)

ROSA-BLU-ROSA, 1967

DEMI-CYLINDRE D'ETERNIT, PLÂTRE, CHLORURE DE COBALT
15 × 280 × 32 CM

MACCHIA II, 1968

CAOUTCHOUC, CORDES
DIMENSIONS VARIABLES

COLLECTION PINAULT

► Gilberto Zorio (né en 1944) est un artiste italien associé au mouvement de l'Arte Povera, né à Turin à la fin des années 1960, aux côtés entres autres d'Anselmo, Calzolari, Kounellis, Merz – mouvement qui, à travers l'usage de matériaux dits « pauvres », est avant tout une expérience temporelle et active, inscrite dans l'ensemble des activités humaines. Ainsi la notion d'énergie, non plus représentée, mais vécue dans une dimension physique, est au centre du travail de Zorio dont la démarche singulière fait des matériaux les véhicules à travers lesquels l'action peut avoir lieu. Les œuvres de Zorio exigent que l'expérience entre l'œuvre et l'homme se renouvelle sans cesse, désignant ainsi l'œuvre comme un espace de transmutation, l'art comme recherche de l'essence. Structures en équilibre développées autour d'axes directionnels, les installations de Zorio expriment toujours une tension dans la mise en relation d'éléments qui, malgré leur apparente disparité, sont complémentaires. Zorio s'intéresse non seulement aux matériaux non conventionnels, mais aussi à la façon de rendre visible une énergie dite « première » qui sera au cœur de toute son œuvre. En 1967, Zorio réalise sa première exposition personnelle à la galerie Sperone de Turin où il présente une œuvre devenue historique *Rosa-blu-rosa*. En apparence insolite, celle-ci est composée d'un cylindre en Eternit, coupé en longueur et rempli de chlorure de cobalt, qui change de couleur, du rose au bleu, en fonction des variations de l'humidité de l'air. Gilberto Zorio développe une réflexion plus large sur la sculpture en la libérant de sa matérialité, traditionnellement lourde et fixe. Avec des matériaux simples comme le caoutchouc et la corde, et un dispositif prenant en compte les parois, le sol et le plafond, il propose une sculpture plus fluide et légère, comme *Macchia II* : « Ce qui m'a toujours intéressé, [...] c'est la tentative de soulever la structure, de la suspendre et de la placer dans les airs, afin d'occuper tout l'espace, y compris l'horizon aérien » révèle l'artiste, qui fait le pari d'élever la sculpture et le regard pour créer la surprise. L'œuvre, ainsi suspendue, lui permet de réinventer des formes dynamiques en s'adaptant à chaque environnement.

SALLE 17 – VIE FAMILIALE MASCULINE

Par opposition à la
domesticité féminine.

MARCEL BROODTHAERS

1924, Saint-Gilles (Belgique) –
1976, Cologne (Allemagne)

ARMOIRE DE CUISINE, 1966-68

ARMOIRE DE BOIS PEINT REMPLIE DE DIVERS
OBJETS ; PANIER DE FER PEINT REMPLI DE
COQUILLES D'ŒUFS
232,8 × 119,9 × 49,8 CM

COLLECTION PINAULT

► Marcel Broodthaers est d'abord poète, photographe et critique d'art, proche des surréalistes et du parti communiste belge, avant de se déclarer artiste plasticien à partir de 1964, à l'âge de 40 ans. Inspiré par la poésie de Mallarmé autant que par les paradoxes peints de Magritte, Marcel Broodthaers est considéré comme l'un des précurseurs de l'art conceptuel en Europe. En 1964, lors de sa première exposition à la galerie Saint-Laurent à Bruxelles, il propose une œuvre radicale : il noie dans du plâtre cinquante exemplaires de son dernier recueil de poèmes, intitulé *Le Pense-Bête*. Broodthaers annonce ainsi une œuvre critique du langage et des représentations, et devient rapidement l'un des artistes les plus influents de l'après-guerre. Au cœur de sa démarche, il interroge la place de l'artiste dans la société et la nature de l'œuvre d'art, à la suite de Marcel Duchamp et de ses *ready-mades*, objets manufacturés privés de leur fonction utilitaire et promus au rang d'œuvres d'art par le seul choix de l'artiste.

Marcel Broodthaers pratique l'assemblage d'objets issus de la vie quotidienne, comme des briques, des moules ou encore des coquilles d'œufs. *Armoire de cuisine*, meuble d'apparence banale, évoque les cabinets de curiosités de la Renaissance censés contenir, dans un espace réduit, des objets exotiques rares, trouvés dans la nature, et des instruments scientifiques. L'armoire de cuisine conserve, elle aussi, des « choses » de l'univers de l'artiste. Les portes entrouvertes invitent le spectateur à imaginer son contenu. Il

peut apercevoir des œufs, chers à l'artiste, dont le jaune était utilisé comme liant pour leurs pigments par les peintres jusqu'au xve siècle. *Je retourne à la matière. Je retrouve la tradition des primitifs. Peinture à l'œuf. Peinture à l'œuf*, titre-t-il ainsi une œuvre de 1966.

SAUL FLETCHER

1967, Barton-upon-Humber (Royaume-Uni)

DON'T LET THE DARKNESS EAT YOU UP, 2020
INSTALLATION IN SITU

310 × 950 CM

© SAUL FLETCHER

COURTESY OF THE ARTIST

AND ANTON KERN GALLERY, NEW YORK

► Né en 1967 dans une famille ouvrière à Barton-upon-Humber, au nord-est de l'Angleterre, Saul Fletcher vit et travaille aujourd'hui à Berlin. Artiste autodidacte, il commence par photographier les docks du North Lincolnshire, une petite région industrielle au sud-est de Leeds, où il travaille pendant six années à charger les cargos de charbon. Très vite, il rejoint un club de photographie amateur et, dans les années 1990, il s'installe à Londres.

Saul Fletcher est un photographe de l'assemblage et de l'intime. Dans son atelier, il photographie les murs qu'il peint et sur lesquels il accroche divers objets plus ou moins archaïques comme des bâtons, des plantes, des carcasses d'animaux, mais aussi des Polaroids, des dessins ou des pages arrachées de ses carnets. « J'utilise tout ce que j'ai sous la main, j'essaie de créer quelque chose, de faire quelque chose de bien avec ce qui ne l'est pas. Je n'aime pas ce qui est nouveau ou propre. Ce n'est pas moi », explique-t-il. Le mur est au cœur de la démarche de l'artiste, véritable installation, associant sculpture, assemblage et peinture abstraite. Les œuvres de Saul Fletcher ouvrent ainsi sur un univers intime et fragmenté, mêlant souvenirs du nord de l'Angleterre et sa vie quotidienne à Berlin. Le mur inédit qu'il réalise *in situ* à Punta

della Dogana fait le lien entre espace d'exposition et atelier. Ses sujets à l'apparence sombre, entre le mythique et le quotidien, interrogent de façon subjective les idées de famille, de mémoire, d'archive, et du passage du temps.

PHILIP GUSTON

1913, Montréal (Canada) –
1980, Woodstock, NY (États-Unis)

UNTITLED, 1971
ENCRE SUR PAPIER
26,7 × 35,2 CM

UNTITLED, 1971
ENCRE SUR PAPIER
27,6 × 35,2 CM

UNTITLED, 1971
ENCRE SUR PAPIER
27,6 × 35,2 CM

UNTITLED, 1975
ENCRE SUR PAPIER
48,3 × 61 CM

COLLECTION PARTICULIÈRE, LOS ANGELES

LAMP, 1974
HUILE SUR TOILE
171,5 × 265,4 CM

COLLECTION PINAULT

► Né dans une famille d'émigrés juifs ukrainiens, l'artiste américain Philip Guston est considéré comme l'un des fondateurs de l'expressionnisme abstrait, mouvement de l'avant-garde artistique new-yorkaise de l'après-guerre, mais sa démarche artistique a évolué tout au long de sa carrière entre le figuratif et l'abstrait.

En 1967, Philip Guston s'installe à Woodstock, où il travaille pendant deux ans à la réalisation d'une nouvelle exposition, prévue pour 1970 à la Marlborough Gallery. Les œuvres font scandale. Inclassable,

Guston revient à la figuration dans un style enfantin proche des comics, en représentant des objets du quotidien tels que des livres, des chaussures et des lampes dans des espaces peuplés de membres du Ku Klux Klan qui rappellent ses premiers engagements. La *Lamp* baignée dans les teintes rouges chères à l'artiste, est caractéristique de cette période. Les sources de lumière, qui symbolisent la modernité, sont un motif récurrent dans l'œuvre tardive de Guston.

Entre 1971 et 1975, l'artiste réalise également des dessins satiriques qui font écho au climat politique tumultueux. Guston produit des caricatures de Richard Nixon, 37^e président des États-Unis et le seul à avoir démissionné, en 1974, à la suite des révélations dans les médias des *Pentagon Papers* et le scandale du Watergate, qui renforce les contestations à l'encontre de la guerre du Vietnam. Jusqu'à sa crise cardiaque en 1979, Philip Guston continue de peindre ses motifs avec engagement et imagination.

EDWARD KIENHOLZ & NANCY REDDIN

SOLDIER X, 1990
ASSEMBLAGE DE MATÉRIAUX DIFFÉRENTS
167,6 × 30,5 × 26,1 CM

COLLECTION PINAULT

► Edward Kienholz crée pendant près de vingt-cinq ans en collaboration avec Nancy Reddin Kienholz, son épouse. L'œuvre présentée dans l'exposition, *Soldier X*, est l'une des plus importantes de leur série de sculptures engagées dénonçant le militarisme américain. Composée d'un casque de soldat usé, monté sur l'extrémité d'une vieille pelle rouillée, cette pièce évoque un corps émacié et souffrant d'un soldat tombé au combat – une dénonciation violente du militarisme américain et des conflits guerriers.

SALLES 18-19 – PERTE

Ces deux salles concernent l'atemporalité, les réflexions existentielles, la condition d'artiste, notre époque...

NAIRY BAGHRAMIAN

1971, Ispahan (Iran)

SCRUFF OF THE NECK (STOPGAP), 2016
MOULAGE D'ALUMINIUM ET ALUMINIUM POLI,
TIGES ET PIÈCES D'ALUMINIUM POLI
210 × 290 × 135 CM

SCRUFF OF THE NECK (STOPGAP), 2016
MOULAGE D'ALUMINIUM ET ALUMINIUM POLI,
TIGES ET PIÈCES D'ALUMINIUM POLI
220 × 280 × 107 CM

COLLECTION PINAULT

SCRUFF OF THE NECK (STOPGAP), 2016
MOULAGE D'ALUMINIUM ET ALUMINIUM POLI,
TIGES ET PIÈCES D'ALUMINIUM POLI
220 × 160 × 75 CM

COLLECTION PARTICULIÈRE

► Baghramian bouscule les frontières entre force et fragilité, organique et mécanique. Réalisées à partir d'un large éventail de matériaux dont l'acier, le silicium, la résine et le cuir, ses sculptures interrogent le rapport des formes entre elles, leurs façons de dialoguer, de s'équilibrer et de se contredire. L'artiste met en perspective l'histoire de la sculpture, s'appuie et joue sur le contexte institutionnel et emprunte certaines de ses références aux champs du design, de l'architecture et du spectacle. Pour elle, une sculpture implique de vivre une expérience corporelle, nécessairement conditionnée par l'espace environnant. L'instabilité, thème récurrent dans l'œuvre de Nairy Baghramian, prend tout son sens dans l'utilisation de supports ténus et fragiles pour tenir et exposer les sculptures, dans un équilibre faiblement précaire, comme prêt à chuter et se briser.

Les œuvres présentées ici – empruntant au vocabulaire de la médecine dentaire et signifiant *lower left* et *lower right* (bas droit et bas gauche) – s'inspirent des appareils orthodontiques reproduit ici en les agrandissant, partant toujours du principe

que ses œuvres s'adaptent au lieu. Le changement d'échelle accentue l'étrangeté de ces objets à la fois biomorphiques et mécaniques et provoque chez le visiteur un mélange de sensations, entre attirance esthétique et angoisse.

MARIA BARTUSZOVÁ

1936, Prague (République tchèque) –
1996, Kosice (Slovaquie)

UNTITLED, 1985
PLÂTRE, BOIS
53,5 × 63 × 9,5 CM

UNTITLED 15, 1985
PLÂTRE, BOIS
10 × 41 × 28 CM

THE ESTATE OF MARIA BARTUSZOVÁ.
COURTESY OF ALISON JACQUES GALLERY,
LONDON

► Figure emblématique de la sculpture en Europe centrale dans la deuxième moitié du xx^e siècle. Les premières sculptures de Maria Bartuszová sont réalisées à partir de matériaux comme le plâtre, le bronze et l'aluminium. Ses sculptures incitent le visiteur à les toucher ; elles possèdent à la fois des résonances maternelles et érotiques, tout en s'inscrivant dans une recherche spirituelle. À partir de 1979, Bartuszová intègre des éléments naturels à la surface de ses sculptures en plâtre : des branches, des pierres ou du sable. Ces œuvres d'un blanc pur, fragiles et empreintes d'impermanence, atteignent une dimension métaphysique caractérisant l'aventure sculpturale de Bartuszová.

Médium de prédilection pour Maria Bartuszová, le plâtre est par nature périssable et donne à ses œuvres un caractère provisoire et éphémère. Lorsqu'elle utilise des matériaux plus lourds, c'est pour saper la matérialité des œuvres, jouer sur les formes, les proportions et la matière. À partir des

années 1980, son travail est dominé par des formes ovoïdes, pures, dont la perfection subit des déformations. Ces œuvres sont réalisées à partir de la technique du « moulage pneumatique », moules créés à partir de ballons en caoutchouc élastique. Contraintes par la ficelle, écrasées, surchargées, ces œuvres, formellement abstraites, semblent être des organismes vivants, animés par une force libératrice.

STANLEY BROUWN

1935, Paramaribo (Suriname) –
2017, Amsterdam (Pays-Bas)

THIS WAY BROUWN, 1964
STYLO-FEUTRE SUR PAPIER,
TABLE ET DEUX TRÉTEAUX
2 FEUILLES, 21 × 29,5 CM CHACUNE

COLLECTION PIERRE HUBER

► Tout au long de sa carrière, Stanley Brouwn est un artiste discret qui refuse les entretiens ou les photographies, qu'il s'agisse de portrait de lui ou de clichés de ses œuvres. Il estime en effet que celles-ci ne signifient rien d'autre que ce qu'elles montrent. Son personnage est entouré de mystère, à l'image de son art. Artiste conceptuel proche de la performance, il s'intéresse à la relation subjective au monde, à l'abstraction et à l'effacement de l'artiste. Il détruit toutes ses œuvres antérieures à 1959 et côtoie les artistes du groupe Fluxus (mouvement des années 1960 qui promeut la pensée de « tout est art », pour ensuite questionner son rôle avec la notion de l'anti-art et du non-art).

Lorsque Stanley Brouwn commence sa série intitulée *This way brouwn* – qu'il poursuit jusqu'en 1964 – il demande à des passants dans la rue de dessiner sur un papier la direction à prendre pour des lieux différents, donnant ainsi la primauté à la représentation mentale, subjective, du déplacement, de l'espace vécu. Ces dessins sont ensuite tamponnés avec les mots « THIS WAY BROUWN ».

« *Un This way brouwn* est le portrait d'un infime morceau de la Terre fixé par la mémoire d'un passant », résume l'artiste. Son processus de création fonctionne comme une règle-méthode, avec une grande cohérence interne, à partir d'une idée *a priori* absurde. Son point de départ, l'action banale de marcher, devient une expérience étrange et totalement nouvelle. À partir de 1971, il explore différentes façons de penser la distance, les mesures de l'espace, et classe ses déplacements avec des étalons comme la longueur de son pied ou de son coude, jusqu'à créer l'« unité brouwn » et affirmer : « Je suis devenu une distance. »

JAMES LEE BYARS

1932, Détroit, MI (États-Unis) –
1997, Le Caire (Égypte)

SELF PORTRAIT, C. 1959
BOIS PEINT, PAIN
165 × 33 × 199,5 CM

MICHAEL WERNER GALLERY,
NEW YORK AND LONDON

► L'artiste conceptuel américain James Lee Byars est connu pour ses performances, ses œuvres sur dessin et ses installations monumentales marquées par la philosophie (entre autres le bouddhisme). Tout au long de sa carrière, l'artiste allie formes géométriques et matériaux luxueux comme le marbre, les bois précieux, les roses rouges et surtout la feuille d'or, dont la couleur symbolise pour lui l'éternité, la beauté et la perfection.

Réalisée en 1959, *Self Portrait* fait partie de ces œuvres produites par James Lee Byars durant sa période japonaise. On peut voir dans ce délicat autoportrait en bois allongé comme un squelette, l'homme dans sa forme la plus primitive mais aussi dans toute sa modestie face à la fragilité de la vie.

BRUCE CONNER

1933, McPherson, KS (États-Unis) –
2008, San Francisco, CA (États-Unis)

CROSSROADS, 1976
FILM 35 MM NOIR ET BLANC, SON
(MUSIQUE ORIGINALE DE PATRICK GLEESON
ET TERRY RILEY)
36 MIN.

COLLECTION PINAULT

► Les œuvres de Bruce Conner, de la vidéo à la peinture en passant par l'assemblage, le dessin, la photographie, la performance et la danse, interrogent des thèmes liés à la société américaine de l'après-guerre comme la culture de la consommation, les médias de masse, la perception de la femme ou encore la menace nucléaire liée à la guerre froide.

Dans les années 1970, Bruce Conner décide de réaliser *CROSSROADS*, un film-assemblage où, à l'aide d'une simple colleuse, il réemploie les images d'un essai nucléaire sur l'atoll de Bikini à l'été 1946, filmé par cinq cents caméras militaires sous différents angles et qui étaient jusqu'alors classées top secret. À l'aide de fonds, *jump cuts* et ralenti, il met en scène la déflagration atomique qui touche de plein fouet les bateaux de guerre américains. Le montage, qui donne à voir une explosion fragmentée entre expérience psychotrope et apocalypse nucléaire, est complété par deux sources sonores : l'une, légèrement différée, conçue par Patrick Gleeson reprend les bruits des chants d'oiseaux, les moteurs d'avion ainsi que les détonations, et l'autre est une composition hypnotique de Terry Riley. Conner dévoile ainsi un spectacle à la fois terrifiant et fascinant, qui joue aussi sur la connotation érotique du bikini. Le champignon atomique est un motif récurrent dans le travail de Bruce Conner. Cette esthétique dramaturgique qui laisse le spectateur déconcerté, dans un tel contexte de guerre froide, permet à Bruce Conner de se positionner contre la politique de son pays. Il est aujourd'hui considéré comme l'un des pionniers du cinéma expérimental.

JAN DIBBETS

1941, Weert (Pays-Bas)

PAESTUM PANORAMA, 1980
COLLAGE DE 13 PHOTOGRAPHIES FUJI CRYSTAL
ARCHIVE MONTÉES SUR UN SUPPORT OPAQUE
244,5 × 55,5 CM

COLLECTION PARTICULIÈRE, LOS ANGELES

► Jan Dibbets vit et travaille à Amsterdam. Connu pour sa démarche liée à l'art conceptuel et parfois associée au land art, Jan Dibbets est d'abord formé à la peinture avant de se consacrer entièrement à la photographie. Dans les années 1970, Jan Dibbets s'intéresse à la notion d'horizon et réalise des panoramas, juxtaposant plusieurs prises de vue avec une rotation de 30° pour chaque photographie, transformant ainsi la perception des distances et créant une sorte d'espace illusoire.

Au cœur de cette série, *Paestum Panorama* représente les colonnes antiques de temples grecs dans ce parc archéologique situé au sud de Naples. Les ruines de Paestum, explorées par Mark Rothko en 1959, se trouvent sur la route du « Grand Tour » que les artistes européens parcouraient au XVIII^e siècle pour apprendre et s'inspirer des classiques. Ici, Jan Dibbets transforme le paysage par le jeu des perspectives, faisant apparaître des rythmes géométriques et jouant la symétrie architecturale à l'antique.

En 1969, il réalise une série de photographies aux « perspectives corrigées » dans des parcs, des jardins et sur des plages. Il travaille la position et l'angle de l'objectif pour renverser ou annuler l'effet de perspective dans la photographie. Ainsi, il modifie la perception du spectateur et estompe les frontières entre l'abstraction et le réel.

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER

1965, Strasbourg (France)

RAINING (SOUND PIECE), 2012
PISTE AUDIO ET HAUT-PARLEUR
25 × 25 CM
3 MIN. 1 SEC. EN BOUCLE

COLLECTION PINAULT

► Dans les années 1990, Dominique Gonzalez-Foerster se fait connaître pour ses « portraits » et ses « chambres », des intérieurs qui mettent au cœur de son art la construction de scénarios biographiques ou dystopiques. Dominique Gonzalez-Foerster s'intéresse moins à la création d'objets que d'environnements ou de mises en scène à la croisée entre littérature, cinéma et architecture. À la fois voyage dans les territoires de l'intime et expérience de science-fiction collective, ses expositions à la scénographie bien pensée – où se répondent vidéos, installations, citations, sons et lumières – invitent le spectateur à une expérience ouverte, véritable réflexion sur les frontières de l'identité. À la recherche de sensations d'art et d'existence, elle joue sur les espaces entre intérieur et extérieur et propose une exploration du temps, pour créer une « nouvelle forme d'opéra », selon ses propres mots.

En 2008, Dominique Gonzalez-Foerster est la première française et femme artiste invitée à occuper le Turbine Hall de la Tate Modern à Londres. Face à la crise, elle décide d'en faire un abri. Elle y crée une sorte de faille temporelle vers un futur possible, en 2058, où une pluie éternelle tomberait sur la ville des suites du changement climatique. Le spectateur est ainsi projeté dans cet espace devenu lieu de refuge pour les habitants, abri de fortune avec ses lits de camps. Au cœur de l'installation *TH.2058*, accueillant des sculptures géantes, des livres et des films, l'œuvre sonore *Raining* rappelle le bruit ininterrompu des gouttes de pluie à la fois discret et obsédant, monotone et menaçant. L'œuvre, discrète, interroge le visiteur, crée une impression et laisse faire son imagination.

LAUREN HALSEY

1987, Los Angeles, CA (États-Unis)

UNTITLED, 2020
GYPSE SCULPTÉ À LA MAIN SUR BOIS
120,7 × 121,3 × 4,8 CM

CHARA SCHREYER COLLECTION

UNTITLED, 2020
GYPSE SCULPTÉ À LA MAIN SUR BOIS
121 × 121,3 × 5,1 CM

RALPH SEGRETI COLLECTION

UNTITLED, 2020
GYPSE SCULPTÉ À LA MAIN SUR BOIS
121,3 × 121,3 × 5,1 CM

COLLECTION PARTICULIÈRE

COURTESY OF DAVID KORDANSKY GALLERY,
LOS ANGELES

► Dans ses travaux, Lauren Halsey croise les références historiques, de l'Égypte ancienne à celle plus récente des États-Unis, de la lutte pour les droits civiques au combat pour la justice économique et la visibilité, les images liées à la culture populaire hip-hop, à la science-fiction, au funk et à l'afro-futurisme – notamment avec Sun Ra et les esthétiques black post-psychédélics de Parliament/Funkadelic. Phénomène pluriel qui rassemble des éléments de la culture afro-américaine, du hip-hop, du psychédélicisme, de la science-fiction et du mysticisme dans une philosophie alternative, l'afro-futurisme s'exprime aussi bien dans les arts visuels que dans la musique, la littérature ou le cinéma. Au croisement de l'architecture, de la peinture et de la sculpture, Lauren Halsey pense des installations immersives en rapport direct avec sa ville natale, Los Angeles, où elle reste très engagée. Elle explore les problématiques sociopolitiques des quartiers sud et s'oppose à la gentrification en cours. Ses prises de position sont en lien avec le mouvement Black Lives Matter et dénoncent la politique de Donald Trump à une échelle locale. Sa démarche artistique

visé à rendre du pouvoir aux individus de la communauté. Par exemple, les hiéroglyphes contemporains qu'elle réalise au Studio Museum documentent ce tableau de souffrances et de trauma de la communauté afro-américaine.

« Je m'intéresse à la capacité narrative des hiéroglyphes et à la gravure comme un exercice collectif pour laisser une marque. C'est quelque chose que nous pouvons tous faire », explique l'artiste. Elle dit également : « Je suis une femme noire *queer* qui construit un espace noir dans un monde plein de bagage et de désordre. Je n'ai aucun intérêt à ne pas donner la priorité à la *blackness* dans tout ce que je fais. » Fascinée par l'architecture et les valeurs liées à la communauté, Lauren Halsey réalise d'abord des *blueprints* sur Photoshop, des dessins de définition en trois dimensions qui ressemblent à des photomontages d'espaces fantastiques (séries présentées ici), et comme ceux inventés dans les années 1970 par l'agence d'architecture italienne Superstudio. Elle y croise déjà les imageries de Los Angeles et de l'Égypte de Cléopâtre.

THOMAS HOUSEAGO

1972, Leeds (Royaume-Uni)

MACHINE WALL, 2019
TUF-CAL, CHANVRE,
BARRES D'ARMATURE EN FER
259,1 × 914,4 × 63,5 CM

COURTESY OF THE ARTIST, GAGOSIAN GALLERY
AND XAVIER HUFKENS

[VOIR AUSSI SALLE 11]

NAM JUNE PAIK

1932, Séoul (Corée du Sud) –
2006, Miami, FL (États-Unis)

ONE CANDLE, 2004

TÉLÉVISEUR VINTAGE,
PEINTURE ACRYLIQUE, BOUGIE
37,1 × 42,2 × 42,2 CM

COLLECTION PARTICULIÈRE, LOS ANGELES

► Né en 1932 à Séoul et décédé en 2006 à Miami, Floride, l'artiste et compositeur américain d'origine coréenne Nam June Paik est considéré comme un pionnier de l'art vidéo, souvent associé au mouvement d'avant-garde Fluxus. Il réalise ses premières « sculptures vidéo » prenant le poste de télévision pour médium, une technologie de plus en plus populaire dont les possibilités le fascinent. Il est le premier à utiliser l'objet télévision, et à faire prendre conscience du rôle de celle-ci dans les sphères privées. Tout au long de sa carrière, Nam June Paik poursuit, avec créativité et humour, ces expérimentations conceptuelles autour de la multiplication de l'image électronique. Ces environnements visuels spectaculaires lui permettent d'inventer de nouvelles formes de communication et d'interroger notre rapport aux médias de masse, notre réception et, plus largement, le rôle de la technologie dans la culture.

One Candle s'inscrit dans la suite d'œuvres réalisées au milieu des années 1970 par Nam June Paik mêlant technologie et méditation. Ici, la flamme de la bougie, lumière naturelle qui symbolise les prémices de la civilisation humaine, suggère le début d'une nouvelle civilisation en lien avec les nouvelles technologies. Les recherches artistiques de Nam June Paik autour de la sculpture vidéo ont influencé toute une génération d'artistes à partir de la deuxième moitié du xxe siècle jusqu'à aujourd'hui.

SOLANGE PESSOA

1961, Ferros (Brésil)

SEM TÍTULO, 2013

STÉATITE
64,5 × 53 × 103 CM

SEM TÍTULO, 2013

STÉATITE
58 × 94 × 55 CM

SEM TÍTULO (FROM THE SERIES DIONÍSIAS), 2017

STÉATITE
40 × 125 × 80 CM

SEM TÍTULO (FROM THE SERIES MIMESMAS),

2017
STÉATITE
24 × 44 × 76 CM

COURTESY OF THE ARTIST AND MENDES WOOD
DM, SAO PAULO / BRUSSELS / NEW YORK

► Originaire de la région du Minas Gerais, terre du baroque, du rococo mais aussi des mines de stéatite, Solange Pessoa questionne à travers ses œuvres le concept du temps et de la mémoire en privilégiant les références à l'organique et l'utilisation d'une variété de matières tels que la pierre, le cuir, l'huile, la graisse, ou d'autres minéraux.

Motifs renvoyant aux peintures rupestres préhistoriques, les sculptures de Solange Pessoa évoquent des fossiles ; sa pratique est continuellement enracinée dans l'environnement naturel de sa région natale, utilisant notamment la stéatite des carrières locales pour sculpter les formes biomorphiques qui caractérisent son œuvre. Entretenant la frontière entre naturel et geste artistique, Solange Pessoa trouble le spectateur pour qui il devient difficile de distinguer l'œuvre du véritable fossile jurassique. Confus, nous ne sommes plus certains de l'origine de ces formes organiques, ni de la manière dont elles sont apparues dans l'espace d'exposition, mais elles nous invitent à les contempler.

LISTE DES ARTISTES

MAGDALENA ABAKANOWICZ
NAIRY BAGHRAMIAN
GARRY BARKER
MARIA BARTUSZOVÁ
LEE BONTECOU
MARCEL BROODTHAERS
STANLEY BROUWN
TERESA BURGA
JAMES LEE BYARS
EDUARDO CHILLIDA
ROBERT COLESCOTT
BRUCE CONNER
ENRICO DAVID
KARON DAVIS
HÉLÈNE DELPRAT
ABIGAIL DEVILLE
JAN DIBBETS
ELLIOT DUBAIL
MARLENE DUMAS
MUNA EL FITURI
VALIE EXPORT
SAUL FLETCHER
LLYN FOULKES
KASIA FUDAKOWSKI
ELLEN GALLAGHER
DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER
NANCY GROSSMAN
PHILIP GUSTON
LAUREN HALSEY
DAVID HAMMONS
DUANE HANSON
GEORG HEROLD
DAVID HOCKNEY
THOMAS HOUSEAGO
ARTHUR JAJA
JOAN JONAS
MIKE KELLEY
ALICE KETTLE
EDWARD KIENHOLZ & NANCY REDDIN
TETSUMI KUDO
DEANA LAWSON
BERND LOHAUS
LEE LOZANO
MARKUS LÜPERTZ
PAUL MCCARTHY
GUSTAV METZGER
PETER MITCHELL
HENRY MOORE
OTTO MÜHL
REI NAITO
SENGA NENGUDI
MERET OPPENHEIM
NAM JUNE PAIK
SOLANGE PESSOA
CHARLES RAY
AUGUSTE RODIN
CAMERON ROWLAND
BETYE SAAR
LORNA SIMPSON
SER SERPAS
DANIEL STEEGMANN MANGRANÉ
ALINA SZAPOCZNIKOW
HENRY TAYLOR
JAMES "SON FORD" THOMAS
LUC TUYMANS
GILBERTO ZORIO

PALAZZO GRASSI
PUNTA DELLA DOGANA

François Pinault
Président

Lorena Amato
Mauro Baronchelli
Ester Baruffaldi
Oliver Beltramello
Suzel Berneron
Martin Bethenod
Elisabetta Bonomi
Lisa Bortolussi
Antonio Boscolo
Luca Busetto
Angelo Clerici
Francesca Colasante
Claudia De Zordo
Alix Doran
Jacqueline Feldmann
Marco Ferraris
Carlo Gaino
Andrea Greco
Silvia Inio
Martina Malobbia
Aline Montaigne
Gianni Padoan
Federica Pascotto
Bruno Racine
Vittorio Righetti
Clementina Rizzi
Angela Santangelo
Noëlle Solnon
Alexis Sornin
Dario Tocchi
Paola Trevisan

Bureau de presse
Claudine Colin
Communication,
Paris
Paola C. Manfredi,
PCM Studio,
Milan

UNTITLED, 2020
TROIS REGARDS SUR
L'ART D'AUJOURD'HUI
Punta della Dogana,
Venise
11.VII – 13.XII.2020

Commissaires de
l'exposition
Caroline Bourgeois
Muna El Fituri
Thomas Houseago

en collaboration avec
Owl Studios
Dylan Corbett
Natasha Garcia Lomas
Jeff Guga
Helen Molesworth
Henry Reynoso

Alexandra Bordes
Nathalie Bourgeois
Léo Rivaud
Nicolas Valladon

Conception graphique
de l'exposition
Studio Sonnoli
Leonardo Sonnoli
Irene Bacchi

Le catalogue de l'exposition
« Untitled, 2020.
Trois regards sur l'art
d'aujourd'hui »
est publié par Marsilio
Editori (juillet 2020)
dans une édition trilingue
(français, italien, anglais).

