



Communiqué de presse

Gaetano Pesce Le temps des questions

exposition
3 juillet – 7 octobre 1996
Forum / rez-de-chaussée et sous-sol

Le Centre Georges Pompidou présente une exposition rétrospective de l'œuvre de l'architecte et designer de renommée internationale Gaetano Pesce qui se tiendra dans le Forum du Centre Georges Pompidou (1800 m2) du 3 juillet au 7 octobre 1996.

Depuis l'exposition *Le futur est peut-être passé* organisée en 1975 par le Centre de création industrielle, et qui montrait le travail réalisé entre 1967 et 1974, il n'y a pas eu, en France, d'exposition mettant en évidence les multiples facettes de l'œuvre de Gaetano Pesce.

L'exposition, **mise en scène par Gaetano Pesce** lui-même, fera le point sur ses nombreuses expérimentations et essais sur les matériaux de synthèse, recherches, détournements de matériaux et des processus de mise en œuvre. Elle présentera aussi les projets et les réalisations récentes dans les domaines de l'architecture et de l'architecture intérieure : *le jardin vertical* à Osaka (1991), *la galerie Mourmans* à Knokke-le-Zoute (1992), *les bureaux TBWA Chiat Day Advertising* de New York (1993), *le magasin Dujardin* à Bruxelles (1994-96).

La scénographie imaginée par Gaetano Pesce fait de la visite de l'exposition une promenade sur plusieurs niveaux à laquelle le public accède par la mezzanine Rue Beaubourg. Depuis la plate-forme, on découvre une mise en scène qui se déploie dans le Forum sur plus de trente mètres ; sa partie centrale est occupée par une construction où se trouvent imbriqués un point d'interrogation et un profil humain. Le Forum est ceinturé en partie par une haute muraille édiflée en blocs de textiles de récupération à laquelle succède l'installation d'un échafaudage. Gaetano Pesce crée pour cet événement un ensemble architectural spectaculaire et coloré, caractéristique de son travail sur les formes et les objets.

Né en 1939 à La Spezia, petit port du nord de l'Italie, Gaetano Pesce entre en 1959 à l'école d'architecture de Venise. La même année, on le retrouve parmi les membres fondateurs de Gruppo N à Padoue, premier groupe italien à se consacrer à la recherche dans le domaine de l'art programmé. Dès 1962, il ouvre une agence de design à Padoue tout en achevant ses études et travaille dans d'autres secteurs, en particulier ceux de l'art cinétique, de l'art sériel, de la sérigraphie, du théâtre. Il réalise également des films et des montages audiovisuels et organise des performances faisant appel à divers moyens d'expression : lumière, mouvement, son...

En 1965, Gaetano Pesce rencontre pour la première fois, à Padoue, Cesare Cassina, et c'est le début d'une longue amitié et d'une collaboration continue avec la firme Cassina SpA.

Depuis 1967 sa préoccupation essentielle porte sur l'humain, sa situation dans le monde contemporain, ses contraintes. Partant de ce concept, chaque objet de la vie quotidienne doit être «signifiant» : un siège qui évoque un corps de femme relié par une chaîne à un boulet servant d'appui-pied, symbole de la condition féminine (*sièges Up*). Un cendrier est une main sanglante, crispée autour de la trace de feu éteint. Une lampe est une main en résine polyester sortant du chaos et tenant une boule de verre lumineuse.

La fin des années 60 correspond à ses premières expériences avec l'industrie et aux premières élaborations d'objets industriels à «double fonctionnalité», auxquels Pesce confère une charge symbolique forte qui s'ajoute à leur traditionnelle fonctionnalité.

Parallèlement à ses recherches dans le domaine du meuble et des objets de la vie quotidienne, Gaetano Pesce conçoit de nombreux projets architecturaux jouant, eux aussi, de l'utilisation incongrue des matériaux. On citera le projet pour un *Loft vertical* de 1982, où les briques utilisées sont en mousse de polyuréthane rigide. Chargés de symboles et traduisant en images un engagement sociopolitique, les architectures et complexes architecturaux de Gaetano Pesce adoptent fréquemment, comme ses meubles, une allure anthropomorphe.

Depuis trente sept ans, l'œuvre de Gaetano Pesce s'articule autour de trois pôles géographiques. Tout d'abord l'Italie où il naît, étudie et travaille jusqu'en 1967. La France ensuite où il s'installe et participe entre autres projets à celui des *Halles* en 1979, conçoit une *Maison des Enfants* pour le Parc de la Villette en 1985-86, imagine le *Pont de l'Union Européenne* à Strasbourg en 1989 (où depuis 1975, il enseigne à l'Ecole d'Architecture). Enfin New York où Gaetano Pesce vit depuis 1982. Il y conçoit dès 1978 un projet de *gratte-ciel pour Manhattan*. Récemment, en 1994, il a conçu et réalisé le programme des bureaux de l'agence de publicité *TBWA Chiat Day* à New York.

Commissaire : Raymond Guidot
assisté de Anne-Pierre de Albis

Publication

Gaetano Pesce Le temps des questions

Ouvrage hors collection publié aux Editions du Centre Pompidou. 144 pages, 163 illustrations couleur, 23 noir et blanc. Prix : 420F.

Un livre-objet conçu par le célèbre designer italien. Les questions qu'il pose à l'aube du XXI^e siècle sur la crise de l'art, la fonction de l'architecte et du design, le "mal faire", le langage des nouveaux matériaux, la série industrielle ou la diversité, le vieillissement de la ville, l'enseignement demain... font l'objet de réflexions menées par lui-même et par des historiens du design tels que François Barré, Raymond Guidot, Jocelyn de Noblet...

Direction de la communication
Attachée de presse :
Anne-Marie Pereira
tél : (1) 44 78 40 69
fax : (1) 44 78 13 02

Notre époque n'est plus, me semble-t-il, celle des points d'exclamation, mais plutôt celle des points d'interrogation. En d'autres termes, nous ne vivons plus le temps des réponses, mais celui des questions. Nous sortons en effet d'un moment historique où, dans le déclin des dernières décennies, les besoins imposés par la réalité étaient tellement définis – c'est du moins ce que chacun pensait – que l'attitude la plus commune consistait à leur fournir des réponses. J'estime, pour ma part, que cela a été vrai de toutes les activités humaines et, en particulier, de celles qui concernent la culture. Je veux dire par là que, durant cette période – qu'on la nomme internationaliste, pragmatique ou fonctionnaliste –, tout aspect de la vie nous paraissait à tort ou à raison clair et dénué d'équivoque et que, à sa fin, la perte de la stabilité nous a au contraire conduits à nous poser à nouveau la question «que faire?». À mon avis, cette question a commencé de se reposer dans les années quatre-vingt, elle se pose encore aujourd'hui et se posera encore au-delà de la fin du siècle.

Voilà pourquoi, quand m'est parvenue, il y a deux ans et demi, l'invitation d'exposer mon travail au Centre Georges Pompidou – encore une fois merci à François Barré, dont j'ai plaisir à saluer ici l'intelligence, la curiosité, l'ouverture et l'engagement –, je l'ai prise plutôt comme la proposition de donner à voir les interrogations qui, pendant trente-sept ans, ont traversé mon travail, que comme une occasion supplémentaire d'exposer de façon traditionnelle les produits de ma recherche.

Par la suite, je me suis aperçu qu'une partie de mes préoccupations étaient désormais d'ordre général, et j'ai donc décidé de **concentrer l'exposition sur dix points d'interrogations** qui, selon moi, attendent au plus vite des réponses. Ces questions sont les suivantes :

1 L'art est-il aujourd'hui en crise ?

2 En quoi consiste de nos jours la spécificité de l'architecte et du designer ? Est-il encore vrai que notre métier constitue un service pour la société dans laquelle nous agissons ? Sommes-nous aujourd'hui capables de développer un nouveau savoir qui nous soit propre ? Saurons-nous, dans le futur proche, libérer l'architecture du formalisme actuel pour lui redonner sa fonction principale de promotrice de typologies nouvelles ?

3 Le design à double fonctionnalité est-il la forme d'art propre à la fin du XXe siècle ? La première fonction du design étant une fonction pratique, la deuxième est-elle d'exprimer des croyances religieuses et politiques ou un lieu, un commentaire social ou encore les objectifs culturels de son auteur, etc. ? Cette double fonctionnalité n'a-t-elle pas caractérisé le mode d'existence de l'art de tous les temps jusqu'à la période romantique ?

4 Les méthodes actuelles de l'enseignement sont-elles aujourd'hui obsolètes ? Comment enseigner à la fin du XXe siècle de sorte que les étudiants soient poussés vers la recherche, la découverte et soient curieux du futur et du progrès ?

5 Théorie du «mal fait» : les créateurs qui prétendent faire exécuter leurs projets par la main-d'œuvre dont nous disposons aujourd'hui doivent être conscients que celle-ci, dans la plupart des pays du monde, est une main-d'œuvre non qualifiée. Dans le futur, le «mal fait» sera donc la qualité standard. Le devoir du créateur sera de trouver un vocabulaire et un mode d'exécution qui, même s'il est pauvrement réalisé, aboutira à un résultat hautement expressif.

6 La série industrielle diversifiée sera-t-elle la caractéristique principale des processus de production de l'industrie future ? Constituera-t-elle la troisième révolution industrielle ?

7 L'expérimentation sur les matériaux actuels est-elle la condition du renouvellement linguistique ?

8 Le processus du vieillissement de la ville est-il inévitable ?

9 Comment institutions artistiques et culturelles devront-elles communiquer la culture à la fin du XXe siècle ?

10 Abstraction ou figuration ?
L'apprentissage futur continuera-t-il à s'effectuer à travers l'écriture traditionnelle ou passera-t-il par l'univers des images ?

C'est parce qu'il symbolise ces questions que le «logo» de l'exposition a la forme d'un point d'interrogation, de même que le catalogue et le glaçon que les visiteurs emporteront à la fin de la visite et qui reprendront, eux aussi, cette forme interrogative afin de procurer à chacun le plaisir de lécher, de sucer et de consommer la question. Une autre particularité de l'exposition sera l'odeur du minestrone vaporisée dans ses deux étages. Le parfum de cette soupe est le plus approprié à la nature de mon travail et, en même temps, à notre époque dominée par le mélange, la démolition des catégories, la pluridisciplinarité, l'élimination à venir des États, qui préludera à notre accession et, finalement, à la certitude que nous habitons tous la même planète et que nous devons maintenir nos différences tout en les faisant coexister dans le respect de la multitude des autres identités.

J'en viens maintenant à la première question, celle de la **crise de l'art**, ou plus exactement d'un certain art, car l'art, en réalité, n'est jamais en crise. En revanche, il est vrai que, de nos jours, l'art officiel, académique, décoratif ou encore d'inspiration romantique, œuvre d'artistes nostalgiques qui ont perdu le contact avec les exigences de la réalité, n'est pas indispensable à la vie quotidienne. Un tel art est donc non seulement en crise, mais il me paraît en outre

parvenu à sa fin. Dans les siècles passés l'art était un véhicule de culture, mais il assurait aussi une seconde fonction en fournissant un service utile à la société à laquelle il appartenait. Cette fonction utilitaire se manifestait alors dans les sujets de la représentation – pensez aux portraits, aux paysages, à l'excitation sexuelle dérivant de la vue de corps nus, etc. –, mais elle a commencé à s'éteindre au XIXe siècle. De même, la musique savante d'autrefois accompagnait les ballets de cour. Elle faisait danser les gens et constituait un important témoignage historique. La musique contemporaine actuelle a perdu cette dimension de plaisir collectif pour devenir un produit de consommation destiné à un groupe restreint de privilégiés aux réactions convenues. Dès lors, l'art est resté exclusivement porteur d'une fonction culturelle, dans les cas du moins où son créateur était par bonheur en mesure de lui conférer une telle dimension. Cela a duré jusqu'au début de notre siècle, où un artiste clairvoyant, Marcel Duchamp, a posé à la culture de son époque la question suivante : «L'art demeure-t-il encore une forme d'expression typique de la période romantique ou bien peut-il devenir plus pragmatique, plus utile et porteur de nouvelles valeurs contemporaines?» Au-delà des interprétations savantes de l'Urinoir ou du Sèche-bouteille, je considère que le plus profond message délivré par le geste d'exposer de tels objets dans des galeries d'art fut l'avertissement que l'art du XXe siècle ne serait plus romantique. Le devenir de l'art impliquait au contraire qu'il prenne en compte les caractéristiques nouvelles de l'époque : la technique, la production, la matérialité, le marché, le marketing, la publicité, la communication, la transportabilité, la faisabilité, l'énergie industrielle... À tout cela devait s'ajouter, également importante, l'expression de son auteur, lorsque celui-ci était, comme je le disais, capable de lui conférer une existence.

La clairvoyance de Duchamp n'a été comprise que bien longtemps après sa manifestation. Pendant près d'un siècle, nous avons donc continué à consommer un art souvent anachronique par rapport à notre moment historique. De nos jours, l'art traditionnel reste destiné à une élite restreinte. Les galeries et les musées, qui sont les lieux où on peut le voir et en consommer les manifestations, sont complètement séparés de la vie quotidienne. Et, d'autre part, ceux qui travaillent dans le monde de la production n'ont pas plus compris le message de Duchamp, si bien qu'on a jusqu'à présent continué à concevoir les objets sans se soucier des messages culturels qu'ils auraient pu véhiculer, mais uniquement de leur utilité. Dans une époque de mélange comme la nôtre, cette coupure entre les deux fonctions de l'objet n'est-elle pas anachronique ? Ne serait-il pas plus correct de considérer que, une fois satisfaite sa fonction utile, l'objet industriel, qui est le témoin le plus direct du XXe siècle, est également en mesure d'exprimer de façon authentique et non décorative des messages existentiels, politiques, sociaux, religieux, en un mot culturels ?

Pour aborder la deuxième question, je dirais que, aujourd'hui encore et dans la plupart des cas, l'architecture n'est que le champ d'expression des épigones du mouvement moderne. Autrement dit, cette expression complète de l'art a perdu, au cours des trois dernières décennies, sa spécificité et son contact avec la réalité. L'abstraction en est la caractéristique formelle, la «beauté» en est le but.

De nombreux professionnels ont ainsi perdu leur nécessité et donc leur capacité spécifique de proposer à la société de nouvelles façons d'habiter, de travailler, etc., tout en mettant en question les typologies du passé. Il est urgent de retrouver ce savoir unique pour le tourner vers la recherche des typologies destinées à servir la société future, de sorte que cet art cesse à la fois d'être étranger à la vie quotidienne,

de se limiter à la décoration ou à alimenter les conversations de salon.

S'agissant maintenant de la question suivante, on peut constater que le designer traditionnel se trouve dans la même position que l'architecte. Pourtant, lorsqu'il s'aventure dans une nouvelle voie, il utilise obligatoirement ces éléments les plus significatifs dont je disais plus haut qu'ils sont la caractéristique de notre époque. Si, en outre, il choisit courageusement de préciser aussi sa position culturelle, voire existentielle, politique, religieuse, ethnique, géographique, etc., son expression enfin s'éloignera de l'approche traditionnelle, pour véhiculer la quasi-totalité des éléments qui lui permettront de documenter notre période historique et de lui offrir son langage fondamental.

Mon sentiment est que nous nous trouvons aujourd'hui dans un moment qui rappelle celui de l'art pompier au siècle dernier. On se souvient certainement que le débat au sujet du droit à se définir comme artiste ou producteur d'art était alors permanent. Les académiques de cette époque recherchaient l'art dans une voie sans issue, alors que d'autres créateurs, réunis sous un même dénominateur commun, l'impressionnisme, s'étaient déjà engagés dans une nouvelle direction. Nous nous trouvons peut-être dans une impasse semblable :

l'académisme, les critiques qui ne sont pas en mesure de suivre la réalité, certains conservateurs de musées ainsi que les responsables d'autres espaces culturels et, bien évidemment, la plupart des artistes, défendent à outrance leurs propres valeurs. J'estime qu'ils ne réalisent pas que l'art a déjà dépassé leur position pour adopter une nature plus fraîche et plus complète, porteuse des signes de notre temps et capable de servir les besoins concrets de la vie quotidienne dans la société actuelle, selon les deux dimensions qui caractérisent l'art de toutes les époques

(à l'exception du romantisme) : l'utilité pragmatique et la visée culturelle.

La quatrième question porte sur **la transformation de l'attitude conservatrice** des créateurs et du public en un nouveau comportement, qui attribue sa juste valeur au passé, tout en stimulant leur créativité et leur curiosité à l'égard du futur, de l'expérimentation, de la recherche, de la découverte, etc. Il est évident que l'enseignement doit être mis en cause : à ma connaissance, il n'existe pas actuellement d'écoles destinées à former des créateurs où l'amour du futur, la curiosité pour la découverte, le goût de l'expérimentation et de la recherche soient enseignés. On inculque au contraire que tout ce qui vient du passé est – et seulement pour cette raison – sacré et digne de respect. En outre, les étudiants sont amenés à répéter dans leur travail les sujets maîtrisés par leurs professeurs, qui, nécessairement, n'enseignent que ce qu'ils savent et ne prennent que bien rarement le risque d'autoriser les élèves à explorer ce qu'ils ne connaissent pas. Pourquoi ne pas enseigner au contraire les technologies les plus sophistiquées ou les propriétés des matériaux nouveaux, ainsi que les qualités nouvelles qui les distinguent de leurs prédécesseurs traditionnels ? Et pourquoi ne pas intégrer – c'est l'un des sens de ma cinquième question – aux projets des étudiants l'étude des caractéristiques du travail, qui dérivent de la réalité présente de la main-d'œuvre dans le monde ? Nous savons tous que la main-d'œuvre savante et efficace qui existait autrefois a disparu avec son époque ou, du moins, que, lorsqu'elle existe encore, elle est rare et très coûteuse. Tout en reconnaissant évidemment aux hommes le droit de gagner leur vie, nous devons néanmoins reconnaître aussi que 70% du travail mondial est exécuté de façon élémentaire, primitive, et que les résultats en sont de qualité moyenne. Créateurs et enseignants doivent

prendre en considération cette pauvreté d'exécution dans les projets architecturaux, ainsi que dans ceux qui donnent naissance aux objets. Toutefois, si les concepteurs recourent ainsi au «mal fait», encore faut-il qu'ils sachent l'interpréter et le transformer spontanément afin d'en tirer des résultats hautement expressifs, moins tournés vers la beauté traditionnelle et abstraite du passé, mais plus représentatifs du présent et, à mon avis, du futur. Dans cette optique se situe également ce que j'appelle la «série diversifiée» ou pluraliste. La possibilité pour des objets standards de devenir des exemplaires uniques au sein d'une série de produits similaires, mais pas identiques, dérive de ce qui vient d'être dit au sujet du «mal fait». La série standard, l'élément architectural répété à l'identique, etc., répondent aux règles du style international. Celui-ci correspondait, au niveau de la créativité, à ce que l'idéologie marxiste du communisme internationaliste souhaitait sur le plan social : la standardisation de la société, c'est-à-dire la dictature, ainsi qu'on a pu le constater dans les pays où une telle idéologie est devenue réalité. Nous savons maintenant comment les gens se sont rebellés contre cette tentative de nivellement et ont défendu leur individualité au milieu de celles des autres. Voilà pourquoi la série diversifiée a également pour fonction de transmettre des valeurs politiques. Elle représente, dans le domaine des objets, la réalité nouvelle d'un marché qui, depuis un certain temps, réclame des produits à la fois uniques et cependant industriels ou non artisanaux et susceptibles de nous procurer le plaisir d'établir un rapport d'authenticité avec nous-mêmes. Une telle approche caractérisera, selon moi, la troisième révolution industrielle, et il est certain qu'elle reposera sur l'intervention de nouveaux matériaux. La pertinence de la question suivante –

l'expérimentation sur les matériaux actuels est-elle la condition du renouvellement du langage ? - devient donc évidente.

Je me suis inconsciemment posé à moi-même le problème du vieillissement de la ville lorsque j'ai commencé à changer de lieu de résidence. Même si cela n'est pas très original, je suis persuadé que la ville se justifie avant tout par ses services. La commodité pratique est en effet à la base de la formation du lieu urbain.

La signification de la vie commune résidait dans l'économie d'énergie et dans l'objectif de créer des services mutuels. Il est possible que le vieillissement ou le déclin d'une ville, processus qui a déjà commencé dans de nombreuses agglomérations urbaines, soit dû à l'absence de services évoluant avec le temps.

Un tel processus concerne également notre corps. Nous vieillissons au moment où celui-ci commence à ne plus assurer la totalité des services que notre personne en attend. Pour remédier à ces carences, certains être humains cherchent une assistance dans la gymnastique, d'autres dans les cosmétiques. La même chose est probablement vraie aussi pour la ville. Pour ne pas vieillir, elle devrait, au contraire, s'adapter à l'évolution temporelle et créer constamment des services qui soient actuels et répondent aux nouvelles exigences de ses nouveaux habitants. Nombre de villes se meurent parce que leurs administrateurs ne sont pas capables de les faire évoluer. Venise constitue un exemple remarquable de cette déchéance. Ainsi que j'ai tenté de l'exprimer en 1994 dans l'un de mes travaux, *Un vaso (goto ?) per Venezia*, son symbole, le lion de San Marco, s'est transformé de nos jours en panthère rose. Cette ville, en somme, ne satisfait plus les exigences de citoyens qui vont bientôt vivre le XXI^e siècle.

Destiné à prolonger ces questions, mon projet d'exposition au Centre Georges Pompidou s'est donc placé d'emblée sous le signe du point d'interrogation. Cependant, au cours du travail de préparation, j'ai été conduit à de nouvelles interrogations. Comment exposer de nos jours ? Comment communiquer à travers une exposition ? Comme on le sait, la typologie du musée (ou de la foire), lieu d'exposition par excellence, n'a guère évolué depuis la fin du XVIII^e siècle, c'est-à-dire depuis l'époque où le Louvre devint un espace destiné à exposer des œuvres d'art. Seul Frank Lloyd Wright s'est interrogé sur la façon de renouveler cette typologie avec le Guggenheim Museum de New York. Après lui est venue la mode des musées, et nombre de villes du monde en ont construit. Bien des architectes, auteurs de ces nouvelles œuvres, ont travaillé à leur conception. Toutefois, la nouveauté n'a jusqu'à présent concerné que la construction, puisque le type duquel relèvent ces bâtiments ne s'est pas transformé. À la question de savoir comment exposer aujourd'hui et dans le futur, il n'existe donc toujours pas de réponse.

La technologie de la communication a fait d'énormes progrès, mais le musée est toujours constitué d'une succession de salles blanches, ce qui me semble incorrect du point de vue historique. Je me suis souvent interrogé, entre autres questions à ce propos, sur la raison de la neutralité blanche de l'espace pour l'art, alors même qu'il n'est jamais créé dans des espaces neutres. Ma réflexion s'est donc tournée vers le comportement que nous adoptons lorsque nous visitons une exposition. D'ordinaire, nous y pénétrons avec nos énergies physique et mentale totalement disponibles, puis, petit à petit, cette disponibilité diminue jusqu'au point où la fatigue nous empêche de découvrir les choses qui sont proposées à notre attention.

La pratique des commissaires d'exposition, qui décident des contenus à communiquer et les imposent ouvertement, hors de tout mystère, à des visiteurs rendus passifs, me semble inacceptable de nos jours. La visite d'une exposition devrait au contraire ressembler peu ou prou à la visite d'une ville que nous n'aurions pas la prétention de voir dans tous ses détails, mais dont nous nous contenterions plutôt de découvrir des fragments. De même, les visiteurs devraient quitter une exposition avec des impressions différentes, mais avec une raison d'y revenir afin d'y découvrir d'autres choses et échanger entre eux leurs points de vue et leur découvertes. Voilà pourquoi, en une visite, on pourra ne voir par exemple que 30% de la totalité de mon exposition. Les personnes qui la visiteront à des moments différents auront donc la possibilité d'en découvrir les aspects divers, et d'en discuter ensuite avec ceux qui en auront saisi d'autres. Ma proposition ne représente toutefois qu'un palliatif par rapport au vrai problème. La solution véritable de la question des expositions futures reviendra en effet à ceux des concepteurs qui s'attaqueront à la difficulté réelle, c'est-à-dire celle consistant à inventer une nouvelle typologie de l'exposition et de ses instruments. La solution ne pourra, me semble-t-il, être trouvée que grâce à l'exploitation d'une technologie de la communication plus avancée et non pas dans des «espaces alternatifs» qui, dès qu'ils sont aménagés de façon traditionnelle, redeviennent à leur tour des lieux traditionnels.

La dernière question que je me pose depuis des années concerne **l'alternative entre abstraction et figuration.**

Je suis en effet de plus en plus persuadé que l'image devient un langage universel, à la différence du langage écrit, qui, toujours plus abstrait, sert, toujours plus aussi, de moyen de pression intellectuelle. Le langage écrit est rarement interprétable, alors que l'image se laisse traduire selon les moments et selon les humeurs de ceux qui l'interrogent. L'image est à mon avis plus démocratique que l'écriture, qui demeure élitaire. Éloquente pour tout le monde, elle est porteuse aussi bien de la culture de la rue que de celle de l'époque où elle se manifeste. Les expressions culturelles qui n'utilisent pas encore l'énergie de l'image sont-elles retardataires ? Est-il correct qu'une partie d'entre elles continuent à faire appel à l'abstraction et à sa géométrie ? Le caractère suranné de cette façon de s'exprimer est-il la cause de la décadence que nous traversons actuellement ? Ou bien est-ce l'académisme et la résistance aux valeurs nouvelles qui nous poussent à demeurer conservateurs ?

In cat. :
«Le temps des questions», Gaetano Pesce, Mnam/Cci, Centre Georges Pompidou, 1996

Gaetano Pesce

L'exposition-restrospective est l'occasion pour Gaetano Pesce d'énoncer les questions et interrogations qui ont guidé ses recherches des trente-sept dernières années. Ainsi, la scénographie est articulée autour d'une construction en forme de point d'interrogation édifée sur le plateau du Forum qui fait de la visite de l'exposition une promenade sur plusieurs niveaux.

L'accès s'effectue grâce à une passerelle aménagée à l'intérieur d'un échafaudage bordant un côté du plateau du Forum. Là, on accède à une plateforme, sorte de belvédère placé dans l'axe du plateau. Une haute muraille édifée en blocs de textiles de récupération succède à l'échafaudage longeant les autres côtés.

Depuis la plate-forme, on découvre une mise-en-scène qui se déploie sur une largeur de plus de trente mètres. La partie centrale est occupée par une construction où se trouvent imbriqués un point d'interrogation et un profil humain. Utilisant l'immédiate découverte de l'imposant dispositif par tous les visiteurs, Gaetano Pesce créé, pour cet événement, un ensemble architectural spectaculaire et coloré, caractéristique de son travail sur les formes et les objets, se situant dans la continuité de projets antérieurs sous-tendus par une image anthropomorphique à forte portée symbolique (les Halles, la Villette...). Sur la plate-forme sont présentées les œuvres de l'*Art Programmé*, œuvres tactiles, mobiles, sonores et lumineuses réalisées par Gaetano Pesce entre 1959 et 1967, alors membre fondateur du *Gruppo N* de Padoue.

Le parcours en sous-sol commence avec la présentation du projet conçu en 1971 par Gaetano Pesce pour l'exposition *Italy, the New Domestic Landscape*. Celui-ci se réfère à un événement imaginaire qui correspond à l'époque des Grandes Contaminations, laquelle se situe au 2e/3e millénaire après J.C.

Les visiteurs sont invités à découvrir *l'unité d'habitation-base* pour deux personnes, imaginée pour être installée au coeur d'une ville, dans une poche souterraine vidée de son pétrole et de son eau, l'air contaminé de la surface de la terre ayant contraint l'homme à vivre sous terre, à plusieurs dizaines de mètres de profondeur.

Dans cette travée sont aussi présentées des œuvres regroupées sous le thème *Art et religion* : la maquette de *l'église de l'isolement*, propice à la concentration et au repos de l'âme, le cendrier-stigmate *Manodidio*, la table et les chaise *Golgotha*, l'étagère *Croce*, le cabinet *Crucifixion* conçu en trois parties indépendantes (le Christ en croix entouré du Soldat et de Marie).

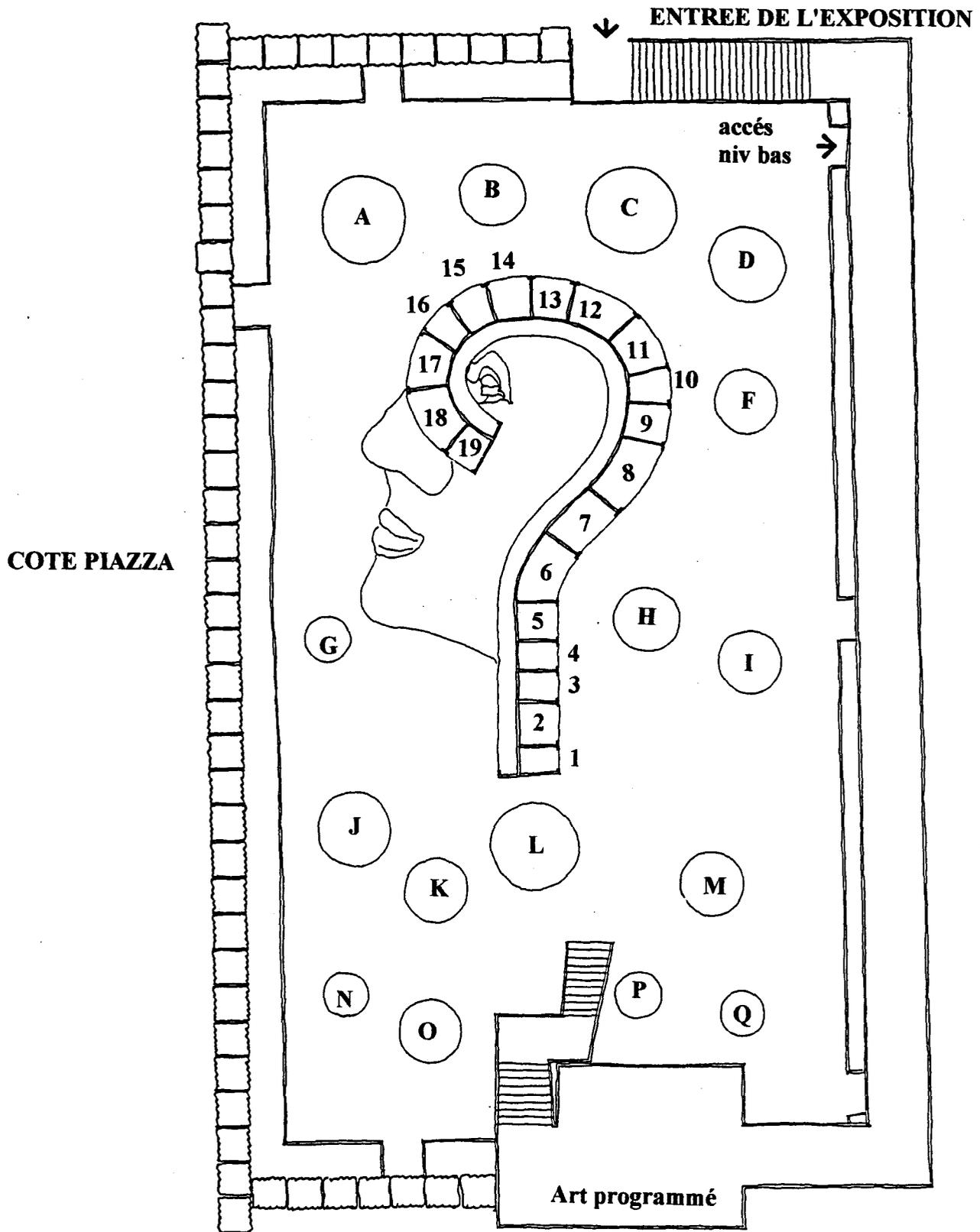
La travée centrale est réservée à la présentation du mobilier anthropomorphique ainsi qu'à la présentation des vases en verre réalisés pour le C.I.R.V.A. à Marseille de 1988 à 1992. En ce qui concerne le mobilier, on trouve en particulier les *cabinet San Sebastiano*, *Anne Frank*, *Do you still love me ?* *Mona Lisa*. On y trouve aussi des vases et des lampes en résine *Verbal Abuse*, *Tree*.

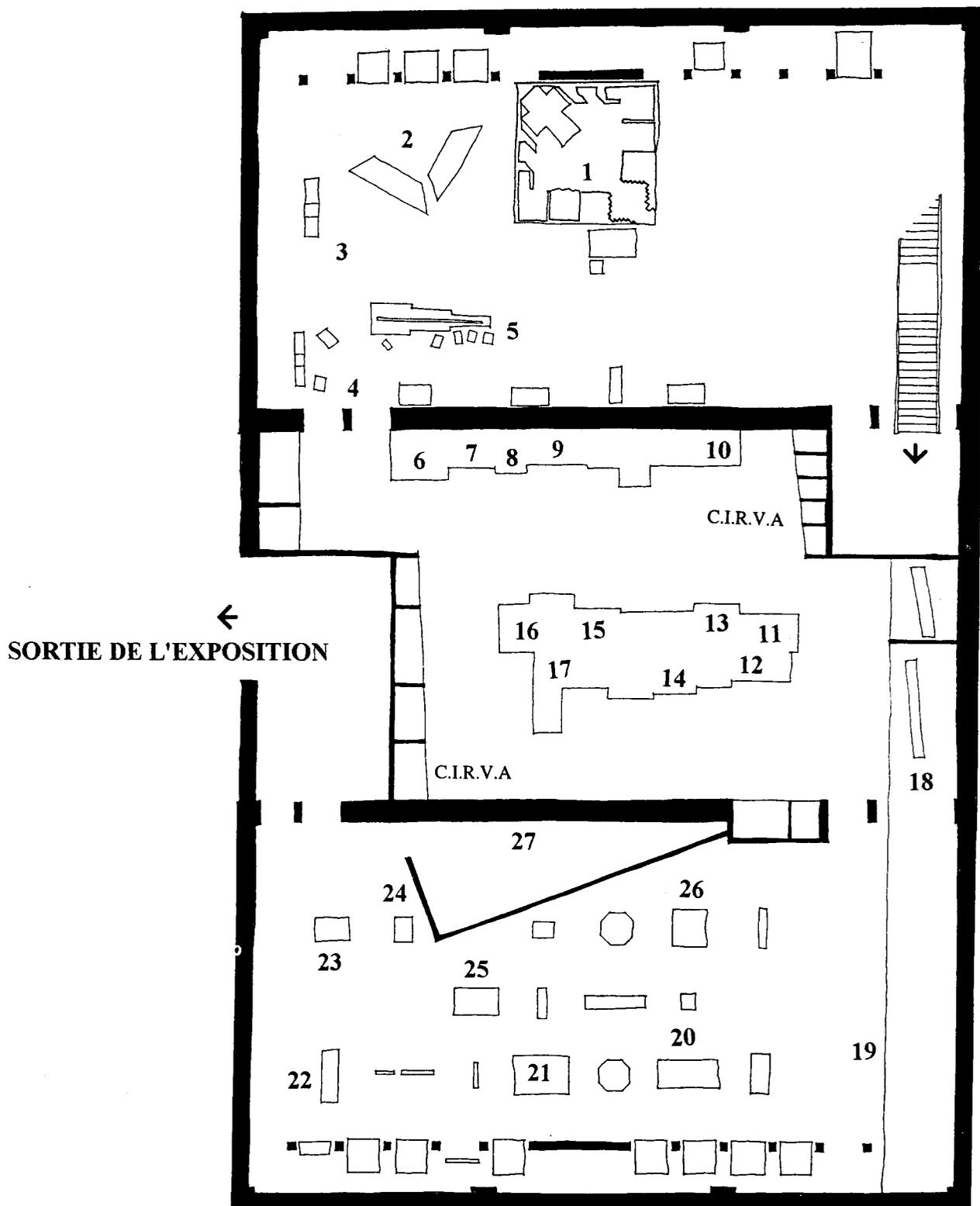
La dernière travée présente les tests et expériences sur les matériaux (résines, polyester...) ainsi que les réalisations récentes en matière de décoration intérieure ; par exemple, les portes en résine en forme de profil humain de la *boutique Dujardin* à Bruxelles, les éléments de décoration de *l'agence de publicité Chiat/Day* de New York, etc.

L'exposition a été réalisée avec le soutien des échafaudages Layher. Le sol en résine a été réalisé avec la généreuse participation de la société Boulenger.

Gaetano Pesce

plan de l'exposition
Forum haut





Forum Bas :

- | | | | |
|----|---|----|---|
| 1 | Habitat pour deux personnes, réalisé à l'occasion de l'exposition «Italy, the New Domestic Landscape», MoMA, New York, 1971-72 (maquette) | 12 | Cabinet «Do you still love me ?», 1994 |
| 2 | Bureau Arca, 1972-73 | 13 | Cabinet Armadio d'Angolo, 1994 |
| 3 | Cabinet Crucifixion, 1995 | 14 | Rénovation d'un appartement à New York, 1991-93 (porte) |
| 4 | Cabinet Croce, 1984 | 15 | Cabinet Felt Chest and Closet, Human Shape, 1987 |
| 5 | Table et chaises Golgotha, 1972-73 | 16 | Cabinet Sick, 1995 |
| 6 | Cabinet San Sebastiano, 1991 | 17 | Projet de chaussure, pied en plâtre, 1989 |
| 7 | Aménagement de la Galerie Ernest Mourmans, Knokke-le-Zoute, 1992-93 (porte) | 18 | Bibliothèque Carezza, 1975 |
| 8 | Lampe Tree, 1992 | 19 | Projet, Pont commémoratif pour l'Union Européenne, Strasbourg, 1989, (maquette) |
| 9 | Bibliothèque pour enfant, 1992-93 | 20 | Projet pour un Loft vertical, 1982, (maquette) |
| 10 | Cabinet Anne Frank, 1992-95 | 21 | Immeuble en polyuréthane, 1993 |
| 11 | Cabinet Mona Lisa, 1991 | 22 | Projet de banque, maquette, 1988 |
| | | 23 | Projet pour un immeuble de bureaux Organic building, Osaka, 1990, (maquette) |

- 1959-1967
Art programmé :
œuvres mobiles, tactiles, sonores,
lumineuses
- 1959 Objet lumineux, **Gioco di Fumo**
- 1960 Structure tridimensionnelle,
Struttura
- 1964 Projet de maison à espace
modulable, **Casa elastica**
- 1965 Sculpture architecturale modelée
par le vent, **Spazio
quadridimensionale**
- 1966 Parallélépipède interactif
lumineux, **Proezione dinamica**
- 1967 Objet lumineux, tactile et sonore,
Superficie elastica n°5
- 1967 Projet pour la performance
Pièce per una fucilzione
- 1968 Sculpture architecturale modelée
par le vent, **Scultura a vento**
- 1968-1969
Fauteuil **Yeti** pour Cassina S.p.A.

Bibliothèque **Carenza**
- 1969 Série des sièges **UP**
(n°1, 3, 5, 6, 7) pour C&B Italia
Novedrate, Côme
- 1969-1970
Cendrier **Manodidio**
pour Gabbianelli, Milan, Italie

Lampe **Moloch** pour
Bracciodiferro, Gênes, Italie

Bas-relief en forme de visage
Fiorenbocca, cadeau d'entreprise
pour Cassina S.p.A., Meda,
Milan, Italie.
- 1970 Projet pour une affiche,
Omaggio ai dutschke

Bas-relief, Autoportrait
en caoutchouc souple
- 1971 Projet, **Une ville souterraine
à l'époque des Grandes
Contaminations :**
Habitat pour deux personnes,
parrainé par C&B Novedrate,
Côme, Centro Cesare Cassina,
Meda, Milan, Italie

Sculpture **Omaggio alle verde
età dei consumi**, Centre Cesare
Cassina, Meda, Milan, Italie

Etude préliminaire du projet
de participation à l'exposition,
«Italy the New Domestic
Landscape», MoMA, New York
- 1972 Canapé à deux places, **Il Pugno
(si e dischiuso ecc...)**, pour
Bracciodiferro, Gênes, Italie

Portemanteau, **Il Guanto
(Omaggio a Max Klinger)**,
pour Bracciodiferro, Gênes, Italie

Fauteuil **Rag chair**

Lampe **O sole mio**
- 1972-1973
Bureaux, tables et chaises,
série **Golgotha** pour
Bracciodiferro, Gênes, Italie
- 1972-1991
Etagère **Carenza**, Edition
Via Diffusion, Paris
- 1972-1996
Série d'objets en résine,
pour Fish Design
- 1973 Projet, **Restauration d'une villa
de la fin de l'époque
Romantique**, Sorrente, Italie

- Collages, **Lunettes Asymétriques**
- Lettrage en relief, **Alfabeto e numeri**
- Lampe, **Genesi** (Hiroshima)
- Table, **Omaggio ai curdi (La massa schiaccia le minoranze)**
- Dessin, **L'Uomo della parte IV del nostro secolo**
- Projet pour un environnement, **Architettura repressiva**
- 1974-1977
Projet, **Une église de l'isolement (Una chiesa per l'isolamento)**
- 1975-1980
Série des sièges **Sit Down**, pour Cassina S.p.A., Meda, Milan, Italie
- 1977
Projet pour le **Concours international de la Bibliothèque nationale de Pahlavi**, Téhéran, Iran
- 1978
Projet pour un **Gratte-ciel à Manhattan** (Highrise in Manhattan), pour l'exposition «Transformation in modern architecture», MoMA, février 1979, New York
- Dessin pour l'**appartement d'un syndicaliste**
- Etude pour un **Musée de Design Cesare Cassina**
- Lampe avec flèche**
- 1979
Projet pour le **Concours international des Halles à Paris**
- Maquette, **Poing contre l'architecture** (Pugno all'architettura)
- 1980
Divan Tramonto à New York, pour Cassina SpA, Meda, Milan
- Tables **Sansone**, pour Cassina S.p.A., Meda, Milan, Italie
- Sièges **Dalila**, pour Cassina S.p.A., Meda, Milan, Italie
- Projet pour le **Concours du Chicago Tribune à New York**
- 1981
peau, **Autoportrait**
- 1981-1988
Chaises **Broadway** pour Bernini SpA
- 1982
Projet pour un **Loft vertical**
- Projet pour le **Concours international du Parc de la Villette**, Paris
- Projet pour un **Gratte-ciel non-homogène**
- 1983
Sièges, série des neuf **Pratt Chair**, recherche menée au Pratt Institute, New York
- Projet pour le **Concours international du Lingoto** (Usine Fiat), Turin, Italie
- Siège, **Croce**
- Fauteuil de jardin, **Portrait chair**
- 1984-1987
Sièges **Greene street chair**, pour Vitra International Ltd, Bâle, Suisse
- 1985-1986
Projet pour une **Maison des enfants**, au Parc de la Villette, Paris
- Aménagement de l'**appartement de Marc-André Hubin**, Paris

- 1986 **Tables Sansone II**
- Chaise **Wan-Chai** (Omaggio a Hong-Kong Chair with still Life)
- Lampes, **Airport, Bastone et Square**
- Projet pour Le **développement urbanistique de la ville d'Aoste, Italie**
- Cabinet **Les Ateliers**
- Fauteuils en feutre, **I Feltri**, pour Cassina S.p.A., Meda, Milan, Italie
- 1986-1889
- Projet pour une bouteille d'eau minérale, consultation organisée par la **Société Générale des Eaux minérales de Vittel, France**
- Projet de **Maison à Gordes, France**, commande de Marc-André Hubin
- Projet de **Tour résidentielle à São Paulo**, pour Metodo Engenharia Sao Paulo, Brésil
- Etude expérimentale de 13 vases de verre projeté, avec le **C.I.R.V.A. de Marseille**
- 1987 **Etagère en forme de croix**
- Pull-over de femme**, pour Jardin des Modes
- Tissu, **People**
- Cabinet **Felt Chest and Closet Human Shape**
- 1987-1988
- Projet pour une **maison à Gordes**, commande de Marc-André Hubin
- 1988 **Projet pour une Banque**
- 1988-1992
- Réalisation de **80 vases de verre au C.I.R.V.A. de Marseille**
- 1989 **Lampe, Portrait lamp**
- Projet, **Pont commémoratif pour l'Union Européenne, Pont de l'Europe, Strasbourg, France**
- 1989-1990
- Projet et réalisation du bar **El Liston**, dans l'hôtel Il Palazzo, Fukuoka, Japon
- Projet et réalisation du **Omron Memorial, Kyoto, Japon**
- 1990
- Projet pour un immeuble de bureaux **Organic Building**, pour Oguraya Yamamoto Inc, Osaka, Japon
- Puzzle-manifeste, **Est-ce que les Strasbourgeois d'aujourd'hui sont capables de construire une cathédrale ?**
- 1991 **Lampe Massada**
- Cabinet **San Sebastiano**
- Réaménagement d'une **maison à Maastricht, Pays-Bas**, Commande de M. Ernest Mourmans
- Projet de **Jardin vertical** à Osaka
- Série de **peaux Architecturales**
- Projet de **Lustre pour le Musée de Lille, C.I.R.V.A., Marseille**
- Cabinet **Mona Lisa**

1992 Etudes pour **Cafetière**,
pour Zani&Zani SpA, Toscolano,
Italie

Aménagement de la **Galerie
Ernest Mourmans**, Knokke-le-
Zoute, Belgique

Lampe **Tree**

Fauteuil **Seaweed**

Canapé **January 16th**

1993 Aménagement des bureaux de
l'agence de publicité **Chiat/Day**,
New York

Aménagement de l'appartement
de **Robbie Mourmans**, Knokke-
le-Zoute, Belgique

Lampe **Verbal Abuse**

Lampe **Dome**

1994 Lampe **Ghost, Made in Egypt**

Bas-relief, **Alle fine
del XX secole l'arte si trova
al di fuori del suo quadro
tradizionale**

Cabinet **Do you still love me ?**

Gobelets pour le **Café Florian**,
Venise, Italie

Cabinet d'angle
Armadio d'Angolo

1995 Cabinet **Anne Frank**

Sikh Cabinet

Aménagement des bureaux
de l'agence de publicité, **TBWA**,
Chiat/Day, New York

Gaetano Pesce

Le catalogue

Editions du Centre Pompidou
nombre de pages : 144
nombre d'illustrations :
163 couleur, 23 noir et blanc
surcouverture résine et toile réalisée
par Gaetano Pesce. Prix : 420F

Attachée de presse
des Editions du Centre Pompidou :
Danièle Alers, tél : (1) 44 78 41 27

Le carnet du visiteur

Document pédagogique gratuit publié
par le Centre Georges Pompidou.
Il présente les principaux thèmes
et retrace le parcours de l'exposition.

Atelier des enfants

Les portes du design ou l'aventure de
l'objet : 3 juillet - 23 septembre 1996

Exposition itinérante pour le jeune
public dont le propos est de faire
découvrir aux enfants les processus
de conception et de production
des objets de la vie quotidienne.

Animations pour les 6-12 ans

Tarif : 30F
comprenant une entrée gratuite dans
l'exposition Gaetano Pesce.

Conception : Corinne Rozental,
commissaire de l'exposition
avec Veronique Massenet &
Rémi Dumas Primbault, designers

Informations pratiques

Horaires :

du lundi au vendredi :
12h-22h (fermé le mardi)
amedi et dimanche : 10h-22h

Prix d'entrée de l'exposition :

27F - 20F (tarif réduit)

Librairie-boutique

rez-de-chaussée, ouverte jusqu'à 21h45

En vente :

- catalogue de l'exposition
- objets de la collection Fish Design :

vases en résine *flexible Pompitu*,
Amazonia, *Lemon Juice*, *Sant Ivo*, *Indian*
Summer;

carnet de croquis avec couverture
en résine flexible *Sketch me*;

pendule murale en résine *Try Tre*;

pendule murale en résine *Watch Me*;

panier en résine flexible *Tutti Frutti*;

lampe en lamelles de papier en résine
Moonshine;

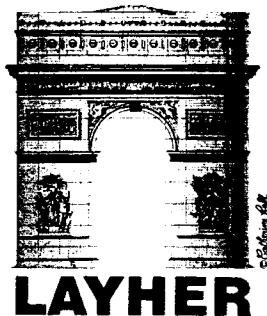
cadre-photo en résine, verre et support
d'acier *My Frame*;

lampe *Moonshine*;

chaise pliante *Umbrella*;

pins *Aime-moi*, *Love me*, *Amami*.

Gaetano Pesce



Le nom de notre société a été associé, ces dernières années, aux chantiers les plus prestigieux de rénovation du Patrimoine :

l'Arc de Triomphe

la Cathédrale Notre-Dame-de-Paris

les Invalides

la Tour Eiffel

le Centre national d'art et de culture Georges POMPIDOU etc...

LAYHER se devait également de participer à une opération d'art vivant :

"EXPOSITION GAETANO PESCE"

La mise au point des structures supports décors et des passerelles public a nécessité une longue maturation pour permettre à Layher de s'insérer esthétiquement dans le cadre de l'exposition.



VENTE • LOCATION • INGÉNIERIE D'ÉCHAFAUDAGE

LAYHER S.A. au capital de 4.250.000 F - Siren : 320 102 809 00029 - Code APE : 516C
BOULEVARD DE BEAUBOURG - PARC D'ACTIVITÉS DE PARIS-EST - 77184 ÉMERAINVILLE
TÉLÉPHONE : (1) 60 06 03 32 - FAX : (1) 60 17 38 84
Vente suivant nos conditions générales au verso avec clause de réserve de propriété
Tout litige survenant à l'occasion de la vente, la location ou de la livraison de notre matériel, est du ressort du Tribunal de Commerce de Meaux



AGENCES A : MARSEILLE, LYON, NANTES ET BORDEAUX

MODÈLES D'ÉCHAFAUDAGE PORTANT LA MARQUE NF :
UNIVERSSEL GALVANISÉ, FAÇADACIER, FAÇADALU

- | | |
|---|--|
| <p>1 Projet scénographique
de l'exposition : Gaetano Pesce,
le Temps des questions
C.N.A.C. G.P., Photo : Pesce Ltd</p> | <p>11 Lit, 1994,
Appartement de Robbie
Mourmans, Knokke-le-Zoute,
Photo : D.R.</p> |
| <p>2 Projet pour le Chicago Tribune,
1980 (maquette)
Collection Gaetano Pesce,
New York,
Photo : G. Pesce</p> | <p>12 Pastis rond, vase en verre,
1988-1992,
Collection du CIRVA, Marseille
Photo : D.R.</p> |
| <p>3 Tree Lampe, 1992
Collection Ernest Mourmans,
Maastricht,
Photo : D.R.</p> | <p>13 Osso, lampe, 1989
Collection Ernest Mourmans,
Maastricht,
Photo : D.R.</p> |
| <p>4 Felt Chest and Closet,
Human Shape, 1987-1991,
Collection Peter Joseph Galley,
New York
Photo : D.R.</p> | <p>14 Sansone I, table, 1980,
Collection du Centre G. Pompidou,
Photo: Philippe Migeat</p> |
| <p>5 Projet pour le Concours
de l'Agence culturelle technique
d'Alsace, 1991,(maquette)
Collection ACTA, Sélesta,
Photo : D.R.</p> | <p>15 Up n°7, Il Piede, fauteuil, 1969,
Collection Ernest Mourmans,
Maastricht,
Photo : D.R.</p> |
| <p>6 Projet pour un Gratte-ciel
à Manhattan, 1978,
Collection Mo.M.A.,
Photo : D.R.</p> | <p>16 Arca, 1972-1973,
Collection Ernest Mourmans,
Photo : D.R.</p> |
| <p>7 Magasin Dujardin
à Bruxelles, 1992-1993, (intérieur)
Photo : D.R.</p> | <p>17 Sit Down, 1975-1980,
Collection du Centre
Georges Pompidou,
Photo : J-C Planchet</p> |
| <p>8 Etagère (en forme de croix), 1987,
Collection Ernest Mourmans,
Maastricht,
Photo : D.R.</p> | <p>18 Bouteille d'eau minérale,
1986-1989, pour la Société
Générale des Eaux minérale
de Vittel
Collection Gaetano Pesce,
New York,
Photo : D.R.</p> |
| <p>9 Sansone II, table, 1986-1987,
Collection Ernest Mourmans,
Maastricht,
Photo : D.R.</p> | <p>19 Projet pour un Loft Vertical, 1982,
(maquette)
Collection Gaetano Pesce,
New York,
Photo : G. Pesce, NY</p> |
| <p>10 Sansone II, tables différentes,
1986-1987,
Collection Ernest Mouvans,
Maastricht,
Photo : D.R.</p> | <p>20 I Feltri, fauteuil, 1986-1987,
pour Cassina SpA, Meda, Milan,
Collection Gaetano Pesce,
New York
Photo : D.R.</p> |

- 21 a Lampe Square, 1986,
Collection Ernest Mourmans,
Maastricht,
Photo : D.R.
- 21 b Lampe Square, 1991
Collection Ernest Mourmans,
Maastricht
Photo : D.R.
- 22 Lampe Angel, 1991,
Collection Gaetano Pesce,
New York,
Photo : D.R.
- 23 a Bureaux de TBWA Chiat/Day,
New York, 1994, (intérieur),
Photo : D.R.
- 23 b Bureaux de TBWA, Chiat/Day,
New York, 1994, (intérieur),
Photo : D.R.
- 24 Millepiedi, 1988-1992,
vase en verre réalisé au CIRVA,
Collection Musée Labadié,
Marseille,
Photo : D.R.
- 25 Projet pour une Maison des
enfants, 1985-1986, (maquette)
Collection Gaetano Pesce,
New York,
Photo : D.R.
- 26 Pratt Chair, 1983
Collection Ernest Mourmans,
Maastricht,
Photo : D.R.
- 27 Organic Building, Osaka, 1990,
Photo : D.R.
- 28 Organic Building, 1990,
Détail de la façade
Photo : D.R.
- 29 Projet pour Les Halles, Paris,
1979, (maquette)
Collection Gaetano Pesce,
New York,
Photo : G. Pesce , NY
- 30 Gobelets (Il Bicchiere), 1995,
pour le Café Florian, Venise,
Collection Gaetano Pesce,
New York
Photo : D.R.
- 31 Habitat pour deux personnes,
1971-1972,
Collection du Centre
Georges Pompidou,
Photo : Philippe Migeat
- 32 Manodidio, cendrier, 1969-1970,
pour Gabbianelli, Milan,
prototype,
Collection Gaetano Pesce,
New York,
Photo : G. Pesce, NY
- 33 El Liston, bar, Hôtel Il Palazzo,
Fukuoka, Japon, 1990, (intérieur)
Photo : D.R.
- 34 Dalila (peau), 1991,
Collection Gaetano Pesce,
New York
Photo : G. Pesce, NY
- 35 Una casa per me (peau), 1991
Collection Gaetano Pesce,
New York
Photo : G. Pesce, NY
- 36 Série des sièges Up, 1969,
production C&B, Novedrate, Côme,
Collection Ernest Mourmans,
Maastricht,
Photo : D.R.
- 37 Projet de fauteuil de jardin, 1984,
(maquette)
Collection Gaetano Pesce,
New York,
Photo : D.R.
- 38 Portrait de Gaetano Pesce
à Venise, 1984,
Photo : Christian Ragot