

Galerie sud
février-mai 1994

Marisa Merz
La Galerie, 16 février-2 mai

John Coplans
Le Studio, 2 mars-28 mars

Quelques acquisitions récentes
Le Studio, 13 avril-9 mai

Michaël Craig-Martin
Point de mire
Mezzanines sud et nord, 16 février-2 mai

Pierre Moignard
Point de mire
Le Vestibule 16 février-2 mai

Marin Kasimir et Frédéric Migayrou
Point de mire
Paris: l'image excentrique
Façade sud, 9 février-9 mai

DOSSIER DE PRESSE

Sommaire

| | |
|--|------------|
| * Marisa Merz | p. 2 - 9 |
| Communiqué de presse | p. 2 |
| Extrait du catalogue : Marisa Merz par Catherine Grenier | p. 3 - 6 |
| Chronologie des expositions | p. 7 - 8 |
| Bibliographie | p. 9 |
| | |
| * John Coplans | p. 10 - 14 |
| Communiqué de presse | p. 10 |
| Interview de John Coplans par Jean de Loisy | p. 11 - 14 |
| | |
| * Quelques acquisitions récentes | p. 15 - 16 |
| Communiqué de presse | p. 15 - 16 |
| | |
| * Point de Mire | |
| | |
| Michael Craig-Martin | p. 17 |
| Pierre Moignard | p. 18 |
| Marin Kasimir/Frédéric Migayrou | p. 19 - 20 |
| | |
| Changements d'appellations | p. 21 |

Direction de la Communication
Attaché de presse
Nicolas Ragonneau
Tél. 44 78 46 68 Fax : 44 78 13 02

ATTENTION ! Les Galeries contemporaines changent de nom ; elles deviennent la Galerie Sud, qui comprend La Galerie et Le Studio (sur l'ensemble des changements d'appellation, voir le communiqué joint - p. 21)

Exposition

Marisa Merz

16 février - 2 mai 1994

Galerie Sud

La Galerie

Entrée : 25 francs

Le Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle présente, du 16 février au 2 mai 1994, une exposition consacrée à l'œuvre de Marisa Merz.

Commissaire de l'exposition : Catherine Grenier, assistée de Marthe Ridart

Cette exposition permet de découvrir l'œuvre polymorphe de Marisa Merz, qui n'avait pas encore fait l'objet d'une présentation d'envergure. Il s'agit de la première grande exposition installée par l'artiste elle-même. Près de trente ans de création artistique, de 1966 à nos jours, sont représentés.

Marisa Merz, artiste italienne, vit et travaille à Milan. Dès ses premières œuvres, présentées en 1966, elle opte pour un cheminement singulier : fortement impliquée dans les recherches qui président aux débuts de l'Arte Povera - dont elle est l'unique représentante féminine - , elle privilégie une action qui pose ses marques en coulisses de préférence au devant de la scène. Elle inscrit au centre de son travail l'instabilité, le fugitif, les impulsions, en le liant organiquement à un univers personnel et intime. Ses premières réalisations, installées dans son domicile, abolissaient la frontière entre l'espace domestique, l'atelier, et le lieu d'exposition.

Au début des années 80, ses dessins et peintures de visages, comme ses modelages en terre crue annoncent l'intérêt pour la figure qui marquera la décennie, tout en s'inscrivant dans une dimension visionnaire. Marisa Merz se joue des classifications formelles; elle n'hésite pas à mêler matières, techniques et supports hétérogènes. L'argile voisine avec le fer, le pastel ou le sel avec la cire, et le dessin rencontre la toile. Lorsque Marisa Merz réalise des installations particulières, elle réutilise certaines œuvres précédemment exposées. Ajoutées à d'autres éléments, ces pièces prennent un sens nouveau : le travail de Marisa Merz se déploie sur le mode de la réappropriation.

Régulièrement saluée à l'occasion de grandes expositions internationales, son œuvre reste cependant confidentielle et inclassable. Marisa Merz utilise une technique artisanale très intériorisée, qui s'apparente parfois aux pratiques primitives ou ménagères (façonnage, maillage) et qui imprègne l'œuvre d'une force souterraine. Ainsi l'artiste construit, en 1968, une série de sculptures tricotées en fil de nylon ou de cuivre (*Le scarpette, O sulla Terra, Bea, Gomitolo*). Dessins, figurines et installations viennent, comme cette discrète fontaine de cire installée au sein de la Documenta 9, nous rappeler humblement, dans le tumulte de la société, le prix du silence. Métaphoriquement matérialisé par l'usage de matériaux plastiques et opaques -la terre, le goudron, la cire et le métal- l'opacité du silence constitue, par-delà les représentations (têtes, instruments de musique), la caractéristique principale de l'œuvre.

Publication

Le catalogue réunit des études de Germano Celant, Rudi Fuchs, Catherine Grenier, et des témoignages sur l'artiste ainsi qu'une très riche iconographie (Editions du centre Pompidou, collection Monographies, 300 pages, version bilingue français-anglais. Prix : 200 F).

Marisa Merz

*par Catherine Grenier, commissaire de l'exposition
(extrait du petit journal de l'exposition)*

Se situant délibérément en marge de la scène artistique, sans toutefois en ignorer les préoccupations et nourrir certains de ses débats, Marisa Merz s'est aménagé un refuge personnel en liant organiquement sa création aux espaces les plus intimes de son existence. Ne sacrifiant que rarement aux exigences de la vie publique, son œuvre a été peu montrée, restant ainsi très mal connue du public.

En 1966, Marisa Merz ouvre son appartement, qui est aussi son atelier, pour présenter une surprenante installation occupant une pièce entière. Sculpture de lumière et de mouvement, elle est composée d'un enchevêtrement de formes métalliques articulées, suspendues au plafond, palpant en silence. Faites d'épaisses feuilles d'aluminium agrafées qui se déploient comme de longs ballons aux reflets acérés, à la surface cristalline, ces stalactites aux formes organiques évoquent un monde intérieur, viscéral et exubérant.

L'œuvre (installée ici en Salle 5) sera présentée à nouveau à deux reprises, dans l'espace d'un club et dans celui d'une galerie, chaque nouvel espace déterminant une forme spécifique de l'installation. Sans référence aucune, l'œuvre va marquer par son caractère énigmatique, inclassable : "Nous pouvons nous demander à quoi l'assimiler - et voici certains des adjectifs que je peux suggérer : amorphe, multiforme, nébuleux, organique, variable, fluide, mobile, proliférante, visionnaire." (T. Trini, 1967)

L'organicité de ces formes viscérales, le sentiment d'oppression, renvoyaient métaphoriquement à un chaos primordial, comme aux zones secrètes et palpitantes de l'inconscient. De même, les œuvres qui suivirent se placèrent sous le signe de l'introspection et de la question de l'identité intérieure. L'artiste y développera les thèmes de l'enchevêtrement, de la forme emprisonnée, de la dialectique entre l'intérieur et l'extérieur.

En 1967, elle réalise une série de couvertures roulées et emballées avec du fil de cuivre ou du scotch. L'importance de la qualité physique des matériaux, la laine et le cuivre, principes actifs de chaleur et d'induction de l'énergie est caractéristique de l'échange vital de l'être avec les choses dont Marisa Merz est pénétrée, et marque les prémisses des postulats qui seront ceux des artistes de l'Art Pauvre, auxquels elle est étroitement associée. Mais la qualité métaphorique de l'objet ouvre surtout à l'univers très particulier de l'artiste : le corps, l'abri, la contrainte infligée de l'extérieur qui peut être appréciée pour son effet de concentration des valeurs intérieures, sont les données constantes de ses premières œuvres.

Les trames

En 1968, Marisa Merz s'exclut délibérément du système de l'art pour adopter une position excentrique : elle s'enferme dans sa maison-atelier, assise sur une chaise elle réalise des trames de fils rigides, de nylon ou de cuivre. Son résultat est dépourvu de tout attrait ludique ou esthétique : formes simples, géométriques : carré ou triangle de taille régulière ; chaussons, spirales, balles.

Ces "fragments d'exécuté", qu'elle égrène au rythme d'une pratique régulière, seront présentés dans des compositions aléatoires et variables qui dépendront toujours de l'intime réaction de l'artiste face à un environnement familier ou étranger. Infiniment réutilisable, le fragment, à la mesure de la main ou du corps de l'artiste, va évoluer dans un temps circulaire qui le placera hors de l'histoire, hors de toute œuvre achevée. Aujourd'hui encore l'artiste produit ou réutilise les éléments existants de ce travail de trames dans des installations nouvelles.

La même année, elle reprend la couverture enroulée et abandonne celle-ci au fil des vagues, sur la plage d'Amalfi. Du même geste elle dépose deux couvertures sur les épaules de son mari : virtuellement identifiée à ce cocon intime, l'artiste s'offre à l'autre comme une seconde peau, une présence énigmatique . Présence mue dans son rapport à l'homme ou à la nature, au gré des mouvements des vagues ou du corps et qui devient un élément flottant, malléable et enrobant. Marisa Merz poursuivra par la suite ce travail sur les transferts d'identité, le recouvrement et la mise en évidence de l'enveloppe amorphe et perméable qui sépare l'extérieur de l'intérieur.

Les objets

Ainsi, elle utilisera de menus objets quotidiens, des bols, des cartes postales, ou de petites trames qu'elle enserrera dans une coulée de cire blanche. Cette peau ductile, translucide, qui isole l'objet du toucher comme de la vue, constitue une zone de révélation des échanges, de la communication de l'objet à la main, à l'oeil, au monde. Le discernement imparfait de l'objet ou de l'image amortit l'impact trop violent du réel, dont l'impudeur est comme engloutie par ce trouble cireux qui place le témoignage du quotidien dans un autre temps, un temps à l'arrêt. D'une œuvre à l'autre, Marisa Merz contraint le temps ou l'étire à l'infini. La cire, qui fige la vie, est associée à du sel, autre matériau qu'elle utilise souvent, qui a la faculté de traverser, par osmose, les matières compactes, comme d'en transformer la structure physique dans une opération très lente et imperceptible.

Bea

A partir de 1969, elle présente ses trames, ainsi que de menus objets installés dans l'espace, comme les tasses de sel. Fixées au mur, sous tension, des aiguilles métalliques, parfois de très grande dimension, forment un cadre dynamique aux figures tramées, dont les tonalités diffèrent suivant la densité du maillage. Cette mesure intime des tensions, des densités, des couleurs affirme la volonté de déplacement de l'artiste, sa résistance aux effets, aux bruits, aux déclarations péremptoires. Cet art, étranger aux discours sur la société, nous rend attentif aux pulsations intimes de l'Homme, à l'expérience subjective. Réinvesti d'une humanité, il transforme familièrement l'espace, sans recourir à l'affect théâtral.

Parmi les trames, les *Scarpette*, ces petits chaussons métalliques à la pointe de l'artiste, à la fois objets intimes et carapace, sont pris dans le réseau des mailles ou disposés sur une table, une chaise. Ils s'offrent comme les prolongements inertes de l'homme. Ils rappellent une humanité primitive, une forme primordiale de l'apparition de l'individu : l'origine, l'enfance sont des thèmes importants dans les premières œuvres de l'artiste qui lie au travers d'eux la réflexion anthropologique et l'expérience autobiographique.

L'enfance de sa fille Bea est à l'origine de plusieurs œuvres : *l'Altalena per Bea* (Balançoire pour Bea), sculpture mobile qui réintroduit le mouvement et le jeu dans l'univers de la sculpture ; *Bea*, trames qui viennent former le prénom de l'enfant, sommairement épinglé sur le mur ; ou cette broderie, premier visage représenté par l'artiste, qui esquisse en quelques traits le visage de l'enfant sur une longue bannière blanche.

Les installations

Plusieurs expositions vont être l'occasion, pour Marisa Merz, de créer un environnement qui soumet l'espace extérieur à la mesure de l'espace intérieur de l'artiste. Avec des installations de papiers, de trames, de fils de cuivre, d'objets, de formes de cire, de bois ou de terre, l'artiste investit les trois dimensions de la galerie ou du musée. Définissant un territoire, parfois jalonné par une installation recouvrant largement le sol, l'œuvre se présente comme livrée au hasard, la disposition des objets sur le sol et au mur y semble déterminée par une règle intuitive, restant offerte aux aléas, aux changements.

Posés plutôt qu'installés ou accrochés, les éléments qui composent l'œuvre, de nature très différente, entretiennent un dialogue, créant un champ de tensions qui manifeste la présence absente de l'homme. Humbles, fragiles, les différents objets sont autant de capteurs d'énergie qui restituent paradoxalement le sentiment d'une plénitude, d'un ordonnancement primordial.

En 1977, elle réalise une installation dans un double espace (Galleria Salvatore Ala), extérieur et souterrain, décalque parfait de l'articulation duelle de son travail. Dans l'exposition qu'elle présente deux ans plus tard à Athènes (Galerie Bernier), elle construit une pièce qui coupe le lien extérieur et semble conçue pour évoquer son propre intérieur, sa position personnelle isolée dans l'espace. En 1980, à Turin (Galleria Tucci Russo), elle compose une grande installation qui évoque au plus près les zones de l'inconscient : une couche de papier kraft, tachée d'éclaboussures de cire qui rendent les feuilles solidaires, accueille des objets variés, à l'identification difficile. Partition musicale en trois dimensions, jouet cassé enrobé de cire, table de cire et de métal, grands triangles de bois ou de métal qui rappellent des œuvres antérieures s'organisent aléatoirement sur ce territoire, illuminé par la lumière réfléchie d'une grande balise gisant sur le flanc.

Douze ans plus tard, après une période de silence où l'artiste n'apparaît plus que dans de grandes expositions de groupe, elle installe, dans l'espace chaotique et bruyant de la Documenta 9 de Cassel, une œuvre d'un "silence bruissant" qui apparaît comme la métaphore d'une unité retrouvée entre le monde extérieur et l'univers intérieur. Cette petite fontaine de cire, que Marisa Merz a souhaité présenter ici, dès l'entrée de l'exposition au Centre Pompidou (Salle 1), allie la forme et le mouvement, la vie amorphe de la cire et le flux jaillissant de l'eau, l'opacité et le murmure.

Les têtes

En 1974, l'artiste expose un dessin représentant le profil de Mario Merz. L'année suivante, elle présente une petite tête de bois, dont le corps est constitué de quatre aiguilles entortillées dans un fil de nylon tramé avec deux chaussons de nylon. Quelques années après, le visage dessiné et la tête sculptée vont devenir, à côté du répertoire déjà développé, deux éléments primordiaux de son travail. Saisis et déposés sur un socle ou sur une toile, ces visages sont comme autant de visions exhumées d'un chaos profond, où se tissent et se mêlent la figure de la Femme et le visage de l'artiste.

Les têtes, sommairement modelées, en terre crue séchée, sont laissées vierges ou colorées de pigments, figées parfois par l'opacité de la cire. Quelques-unes allient la qualité brute de l'argile au raffinement lumineux d'une feuille d'or, ou au tressage délicat du fil de cuivre. D'autres sont mises en relation avec un élément rigide de métal, de verre, de bois. Certaines, enfin, sont des figures de plâtre à la blancheur immaculée, qui s'élèvent comme des épures. Toutes sont présentées sur un socle très haut, tripode de métal ou pilier de bois équarri. Tendus vers la lumière, ces visages aux traits réduits à l'essentiel expriment surtout la violence d'un regard intérieur qui se dégage douloureusement de la masse travaillée. Une main enserrant la tête, émergeant de la matière, rappelle les thèmes anciens de l'oppression et de la conscience qui marquaient les premiers travaux de l'artiste.

Les dessins

Les dessins qui déterminent deux séries, l'une au crayon noir sur toile de petit format et l'autre au pastel et cire, généralement sur carton, hantent l'œuvre depuis des années et constituent, comme les trames, une expression directe des forces vitales de l'artiste. Les formes répétitives de l'arabesque, dont la superposition fait émerger le contour du visage, y effleurent la surface de la toile ou du carton, entièrement occupé par le motif.

Dans les dessins au crayon, très proches du dessin automatique, rythmés par une numération souterraine qui affleure parfois comme une grille, cet écheveau de traits se concentre dans les cisèlures de la bouche, des oreilles, du profil, tracés en forme d'accolades. A peine perceptible, ce réseau très fin impose au spectateur de s'approcher au plus près de l'œuvre, de confronter son visage à celui de la toile.

Les visages au pastel et à la cire, véritables tableaux aux couleurs intenses, orchestrant l'affolement de la ligne et celui de la couleur, se jouant jusqu'à la stridence des conventions du dessin, dans un art visionnaire, vertigineux, qui plonge aux tréfonds de l'image. La séduction et l'âpreté de ces figures rappellent l'un des caractères permanents de l'art de Marisa Merz : un art paradoxal qui met en communication les contraires, sollicite les transferts et interroge les relations ambiguës de l'identité à la conscience.

L'œuvre de Marisa Merz est une œuvre aiguë et grave à la fois, souriant au monde et lui tendant le miroir de ses origines. Le spectateur est capté, entraîné au cœur de scènes primordiales qui l'introduisent dans une autre appréhension du monde, par le médium de ce corps de l'artiste qui lui est offert. Point de fuite d'une perspective poétique, il ne pourra aborder l'œuvre dans sa plénitude qu'en se composant avec elle et en laissant résonner en lui les accents de ce chant à mi-voix.

Marisa Merz, chronologie des expositions

1967

- Première "exposition" dans son atelier.
- Galerie Gian Enzo Sperone, Turin.
- *Deposito d'Arte Presente*, Turin.

1968

- *Arte Povera + Azione Povera*, Arsenali dell'Antica repubblica, Amalfi et - Centro Studi Colautti, Salerne.

1969

- Galerie l'Attico, Rome
- *Op Losse Schröven Situaties en Cryptostructuren*, Stedelijk Museum, Amsterdam.
- *Verborgene Strukuren*, Museum Folkwang, Essen.

1970

- *Illème Biennale Internationale de la Jeune Peinture*, "Gennaio 70", Museo Civico, Bologna.

1972

- *XXXVIème Biennale de Venise*, "Persona 2".

1973

- *La Ricerca estetica dall' 1960-1970*, Palais des expositions, Rome.

1974

- Galerie Franco Toselli (avec Mario Merz), Milan.

1975

- Galerie l'Attico, Rome.
- *Mostra per le fabbriche occupate*, Galleria Multipli, Turin.

1976

- *Autori vari per Europa-America*, Galleria Franz Paludetto-LP220, Turin.
- *Chambre d'amis*, Gand.
- *Arte e critica 1980*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Valle Giulia, Rome.

1977

- *Arte in Italia 1960-1977*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin.
- Galerie Salvatore Ala, Milan.
- Galerie Lucio Amelio (avec Mario Merz), Naples.
- *Festival of Celtic People* (avec Beuys, Kounellis, Mario Merz), Whrexham, Grande-Bretagne.

1978

- Galerie Franco Toselli (avec Mario Merz), Milan.
- *Scatola d'amore*, Galeter Centro Arte, Adro (Brescia)
- *Città irreal*, galleria Lucio Amelio, Naples.
- *Mosta d'Arte, XII Rassegna Internazionale d'Arte*, Acireale

1979

- Galerie Jean & Karine Bernier, Athènes.
- *Le Stanze*, Castello Colonna, Genazzano.
- *Magma*, Museo di Castel Vecchio, Vérone.

1980

- Galerie Antonio Tucci Russo, Turin

1981

- *Identité italienne : l'Art en Italie depuis 1959*, Centre Georges Pompidou, Paris.
- *Mostra d'Arte, XV Rassegna internazionale*, Palazzo de Citta, Acireale

1982

- *Documenta 7*, Kassel.
- *Avanguardia-transavanguardia*, Mura Aurelia, Rome.
- Galerie Christian Stein (avec Anselmo, Barbera, Dibbets, Fabro, Kounellis, Mario Merz, Paolini, Parmiggiani, Penone, Zorio), Turin.

1983

- Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf *Eine Kunst-Gesichte in Turin 1965-1983*, Kölnischer Kunstverein, Cologne
- Galerie Jean & Karine Bernier, Athènes.
- Galerie Albert Baronian, Bruxelles.
- *Coerenza in Coerenza : dall'arte povera al 1984*; Galleria Mole Antonelliana, Turin.
- *Il modo italiano*, Newport Harbor Museum, Los Angeles.
- Galerie Christian Stein (avec Anselmo, Kounellis, Mario Merz, Paolini, Penone, Zorio), Turin.

1985

- *Ouverture/Arte contemporanea*, Castello di Rivoli, Turin.
- *Del Arte povera a 1985*, Palacio Velazquez, Palacio de Cristal, Madrid.
- *The KNOT Arte Povera at P.S.1*, P.S.1, New York
- *Promenades*, Parc Lullin, Centre d'art contemporain, Genève.
- *De Sculptura*, Messepalast, Vienne.
- *Spuren, Skulpturen, und Monumente ihrer präzisen Reise*, Kunsthau, Zurich.
- *Fideliter 1966-1986*, Galleria Christian Stein, Turin.
- *Sonsbeek*, Arnhem.
- *Skulptursein*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf.
- *XLIIème Biennale Internationale de Venise, Arte e Scienza*, Venise.

1987

- Galerie Christian Stein (avec Anselmo, Baselitz, Bianchi, Fabro, Kiefer, Mario Merz...), Turin.

1988

- *Zeitlos*, Hamburger Bahnhof, Berlin.
- *XLIIIème Biennale internationale de Venise*

1989

- *Bilderstreit, Messehallen*, Museum Ludwig, Cologne.
- *Einleuchten, Will : Vortel und Simul, Deichtorhallen*, Hambourg.

1990

- Museum van hedendaagse Kunst, Ponton Tempse, Tempse, Gand
- Galerie Antonio Tucci Russo, Turin.
- Galerie Christian Stein (avec Mario Merz), Turin.

1992

- *La collection Stein*, Nouveau Musée, Lyon.
- *Documenta 9*, Kassel
- *Arte povera*, Komada gallery, Osaka

1993

- Galerie Christian Stein, Milan.
- *XLVème Biennale Internationale de Venise, "Art against AIDS, Viaggio verso Citera"*

Marisa Merz - repères bibliographiques

- TRINI Tommaso, "Marisa Merz", in *Flash Art*, Rome, n°5, novembre-décembre 1967
- CALVESI Maurizio, "Lo spazio, la vita e l'azione", in *L'Espresso*, Rome, 15 septembre 1968
- TRINI Tommaso, "Nuovo alfabeto per corpo e materia", *Domus*, Milan, n°470, janvier 1969
- VAN ELK G., "Amalfi : Arte povera in azioni povere", *Museum Journaal*, Amsterdam, n°1, 1969
- CELANT Germano, *Arte Povera*, Mazotta, Milan, 1969.
- MILLET Catherine, "Petit lexique de l'art pauvre", *les Lettres françaises*, Paris, 4 juin 1969
- BARILLI Renato, "Coincidenza di opposti" in *Gennaio 70*, catalogue de la IIIème biennale de Bologne, Bologne, janvier 1970.
- VOLPI ORLANDINI M., "L'art pauvre", *Opus International*, Paris, n°16, mars 1970.
- ROGOZINSKI Luciana, "Marisa Merz", *Flash Art*, Milan, n°98-99, été 1980
- ZACHAROPOULOS Denys, "Arte Povera Today", *Flash Art international*, n°116, mars 1981
- Catalogue de l'exposition *Identité Italienne, l'art en Italie depuis 1959*, Centro Di (Florence), Centre Georges Pompidou (Paris), 1981.
- Il Modo Italiano*, exposition au Newport Harbor Museum (Californie), janvier 1984 (textes de Germano Celant, Pier-Luigi Tazzi, bilingue anglais/italien)
- ROGOZINSKI Luciana, "La position crépusculaire" in *Parachute*, Montréal, n°34 mars/avril 1984.
- Catalogue de l'exposition *Coerenza in coerenza dall'arte povera al 1984*, Mole Antonelliana, Turin, 1984, Arnaldo Mondadori.
- Il Museo Sperimentale di Torino, Arte Italiana degli anni sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna*, Fabbri, Milan, 1985 (texte de Rosanna Maggio Serra)
- CELANT Germano, *The Knot Arte Povera*, Umberto Allemandi, Turin, 1985.
- SOUTIF Daniel, "La famille pauvre", in *Art Studio*, Paris, n°13, été 1989
- SEMIN Didier, *L'Arte povera*, Collection Jalon, édition du Centre Georges Pompidou, Paris, 1992.
- PASINI Francesca, "In viaggio verso Citera", *Catalogue de la XLVème Biennale de Venise*, Venise 1993.

Exposition

John Coplans

2 mars - 28 mars 1994

Galerie Sud

Le studio

Entrée libre

Le Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle présente, du 2 mars 1994 au 28 mars 1994, "Autoportraits", de John Coplans.

Commissaire de l'exposition : Jean de Loisy

John Coplans est un artiste à la trajectoire singulière. Né en Angleterre en 1920, il passe plus de vingt-cinq ans en Afrique. Après avoir commencé une carrière d'artiste à Londres en 1946, il s'installe aux Etats-Unis en 1960 où il devient co-fondateur, puis rédacteur en chef de la revue Artforum, et auteur de nombreux livres sur l'art moderne et contemporain. Il dirige également trois musées américains : *The Art Gallery, University of California* (de 1965 à 1967, à Irvine), *The Pasadena Art Museum* (de 1967 à 1970) et *The Akron Art Museum* (de 1978 à 1980). En 1980, à 60 ans, il reprend une activité artistique, qui se poursuit avec la série photographique des "Autoportraits" commencée en 1984, dont une partie est présentée au Studio.

Pas de visage, pas de lieu, pas d'indication d'époque : les autoportraits de John Coplans sont sans identité. En évitant ces indices temporels ou circonstanciels, l'artiste fait de ces photos, qui exhibent la nudité d'un corps mûr, marqué par le temps et les passions, le portrait générique des vivants. Mains, pieds, dos, corps suspendus ou allongés ne présentent pas son corps ou ses mains mais l'image virtuelle de nos mains, de nos jambes, de nos sexes. De même, l'usure du corps du modèle nous renvoie à la nôtre.

Cette démarche quasiment anthropologique est aussi une plongée dans le temps. Nos mains et leurs articulations évoquent les époques archaïques où elles étaient nos seuls outils, nos jambes et leurs structures racontent la découverte de la station verticale. Cette démarche embrasse aussi l'histoire de l'art. Ainsi sont retrouvés, par exemple, les poses impossibles que Degas imposait à ses modèles ou encore, les dos de Matisse, les pieds croisés de la cruxifixion ou le torse de Brancusi. Il évoque également, à travers la seule représentation du corps, les grands thèmes de l'art : la vanité, la peinture héroïque, la tradition académique de l'odalisque.

Artiste contemporain, il dialogue avec les langages et les thèmes de son siècle comme la frontalité, la sérialité ou la fragmentation, qui sont des données formelles typiques de la modernité qu'il accepte ou retrouve dans son œuvre.

Ce stoïque sarcastique aborde également des questions profondément humaines, avec sagesse et humour : le rapport à la mort, au vieillissement, la mémoire de l'évolution, la dérision de soi.

Cette exposition, conçue en collaboration avec la Fondation Gulbenkian de Lisbonne, permet de mieux connaître l'un des plus importants photographes d'aujourd'hui.

Publication

La brochure (collection contemporaine traces) comprend 20 reproductions, un entretien avec John Coplans et une bio-bibliographie complète. (Editions du Centre Pompidou, 40 pages). Prix : 40 francs.

Interview de John Coplans

par Jean de Loisy, commissaire de l'exposition (extrait du catalogue)

Votre travail est généralement associé à l'autoportrait, même si le sujet en est parfois un genou ou un pied. L'image revêt à certains moments des qualités anthropomorphiques : une main peut sourire, un pouce peut devenir un sexe de femme. Les visages sont omniprésents, bien que votre propre visage n'apparaisse jamais comme tel. Que représente le visage pour vous dans votre œuvre ?

On ne trouve ni tête, ni visage dans mon œuvre car je veux que cela puisse être n'importe qui : homme, femme, vieux, jeune, toutes les races, depuis le début des temps. C'est pourquoi les arrière-plans sont blancs, afin que le lieu ne soit pas spécifique et qu'il soit situé en dehors du temps et du langage.

On pourrait dire qu'une sorte d'archéologie ou d'anthropologie traverse vos images, et ceci, non seulement dans ces visions rapprochées de la peau évoquant la géologie (Smithson), mais également dans les images de membres, de pieds et de mains, qui font penser à ce que Chevrier nomme une "identité génétique ou un corps préhistorique en mutation". Est-il dans votre intention d'introduire ces aspects dans votre travail ?

Oui, mon intention est de créer une sorte d'archéologie qui transcenderait le temps et remonterait aux origines fondamentales de l'humanité, à la soupe primale dont nous sommes sortis et qui nous a menés à ce que nous sommes maintenant. Nous nous concevons toujours comme des esprits ou des cerveaux qui perfectionnent sans cesse leur propre monde et se propulsent jusqu'aux étoiles, mais nous oublions généralement nos origines essentielles.

On retrouve une forme d'humour un peu grinçant dans votre travail, comme dans les danses macabres médiévales, une sorte de parodie du corps académique. Parfois même un sens du grotesque qui n'est pas sans évoquer la figure des Silènes, sans toutefois que cela intervienne dans la discipline impressionnante de la construction de l'image. Cette forme d'humour semble attirer la sympathie immédiate du spectateur. Est-ce là pour vous une de ses fonctions ?

En partie. Je le vois de manière chaplinesque. J'ai été élevé comme un mâle chauviniste typique. Je trouve donc grotesque et comique d'avoir à admettre à un âge si avancé que je suis également à moitié féminin et d'avoir à me décrire ainsi, comme une femme, plutôt poilue d'ailleurs. Je joue donc le jeu de Delacroix et de Matisse et me transforme en femme, couchée dans un harem et essayant de faire de moi une femme séduisante. En fait, je ne savais absolument pas jusqu'à récemment que nous sommes tous d'abord femelles pendant les trois premiers mois de la grossesse et que certains d'entre nous deviennent mâles après ces trois mois.

Vous avez déjà évoqué le nom de Guston, lors d'une discussion précédente. C'est un artiste qui, dans sa période réaliste, peignait des sujets intimes, mais toujours avec une certaine auto-dérision. La beauté de ces œuvres provoque une réaction émotive immédiate de la part du spectateur. Etes-vous proche de l'œuvre de cet artiste ?

Vous me demandez ce que je pense de Guston. Ses rêves étranges et grinçants, dans lesquels il se hante lui-même avec ses propres cauchemars, me passionnent. On dirait qu'il ne sait pas très bien s'il est éveillé ou s'il rêve ni si ce qu'il voit est réel et si ce réel est vrai. C'est ce genre d'ambiguïté qui me fascine et j'essaie de faire les photos de mon corps dans cet esprit.

Le travail que vous réalisez avec l'image de votre corps est-il aussi une réflexion sur la mort ?

Non, pas vraiment, bien que ce soit vrai que mon âge apparaisse clairement dans les photos. Ou, du moins, certaines d'entre elles, ce qui évoque le déclin de mon corps et sa dissolution

éventuelle. Mais il s'agit là d'un état de fait qui ne me laisse aucun choix. J'accepte donc l'inévitable sans chercher à en faire intentionnellement toute une histoire.

Est-ce que votre connaissance des cultures traditionnelles, et de la culture africaine en particulier, a eu quelque influence sur votre travail ?

Certainement. J'ai vécu en Afrique alors que j'étais encore enfant et j'ai servi dans la Garde Royale Africaine en Afrique de l'Est, contre les Italiens en Somalie et en Éthiopie, puis, plus tard, contre les Japonais au Burma. Je parle également le swahili. J'étais donc très proche des Askaris et de la culture africaine traditionnelle pendant de nombreuses années.

Votre long séjour en Californie vous a permis de rencontrer d'autres artistes qui s'intéressent au phénomène de la perception, tels Larry Bell et Bob Irwin. Est-ce que votre travail vous semble lié à de telles préoccupations ?

J'ai lu dans les années 50 les écrits du phénoménologue américain J.J. Gibson sur la perception, bien avant de venir en Californie. Je connaissais donc déjà la phénoménologie. Pour moi, la perception est quelque chose de complètement existentiel. C'est un processus non-cérébral et non-linguistique.

Vous êtes venu à la photographie après avoir été peintre et critique d'art. Les aspects théoriques abordés par la peinture américaine dans les années 50 et 60 ont-ils eu des conséquences sur votre travail photographique ?

Certainement, mais pas tant les problèmes théoriques que formels, comme ceux de la frontalité, du format, de l'échelle, des tensions des bordures, de la sérialité, du montage, l'utilisation d'un champ par opposition à la figure et au fond, le primitivisme, etc. On ne peut prétendre qu'il s'agisse là de problèmes spécifiques à l'art américain. On les retrouve en abondance dans la peinture française du XIX^{ème} siècle, sous une forme ou une autre. C'est simplement par hasard que j'ai vécu et travaillé aux États-Unis depuis 1960, comme critique et conservateur. Plusieurs de ces problèmes étaient alors au centre de la discussion, notamment chez Clement Greenberg et certains artistes et critiques qui appuyaient ou contestaient ses théories critiques.

Toutefois, les problèmes fondamentaux associés à la photographie sont très différents de ceux de la peinture et de la sculpture. Au début, dans les années 1840 et après, la photographie était considérée comme un médium graphique, parent de la gravure, par exemple, mais moins malléable (bien plus malléable cependant que ce qu'en pensent la plupart des gens). Bref, une photographie était prise sur la surface d'argent du papier photo un peu de la même manière que l'encre des gravures était prise sur son support de papier. Dans les années 1880, ou aux alentours, on a découvert des moyens d'imprimer des photos dans les journaux, les magazines et les livres. Ce qui eut pour conséquence que la photographie n'était plus nécessairement prisonnière de son support d'origine et qu'elle devenait ouvertement disponible comme image, pouvant être reproduite par dizaines de milliers grâce aux presses des imprimeries.

Lorsque j'ai commencé à faire de la photographie, j'ai senti qu'un des problèmes qu'il me fallait expérimenter et tenter de résoudre était celui des conditions de cette disponibilité et de cette ouverture qui font de la photo une simple image, qu'il fallait la soustraire à ce destin et tenter de la mettre sur un mur afin qu'elle puisse commencer à s'affirmer elle-même de manière plus visuelle, un peu comme la peinture et la sculpture. De toute évidence, l'unicité n'était pas un enjeu, puisque la sculpture pouvait déjà être reproduite en éditions. C'est pourquoi j'ai dû adopter la plupart des moyens formels de la peinture avant-gardiste américaine, afin d'atteindre la forme de parité que je recherchais.

Vous avez écrit, en 1978, un article important sur le photographe américain Watkins, qui paraît avoir été décisif pour votre propre travail. Il semble vous avoir permis de dépasser de nombreuses hésitations et de cerner les buts et le champ de votre manière de travailler. Pouvez-vous décrire ce qui vous a paru si essentiel dans l'œuvre de Watkins et les décisions que cela vous a amené à prendre ?

J'ai écrit un livre en 1969 et j'ai travaillé à une exposition sur la sérialité. Ça commençait avec la série des cathédrales de Monet et incluait un certain nombre d'autres artistes. Mais ça a pris un bon moment avant que je ne découvre que cette idée avait commencé dans les

années 1860 avec des photographes comme Carleton Watkins, Timothy O'Sullivan et Edward Muybridge. Watkins a photographié la Vallée de Yosemite à la manière d'un voyage.

Il a fait une centaine de photographies, en partant du début de la vallée jusqu'à la fin, imprimant ainsi un mouvement à travers le temps et l'espace. Il en va de même avec O'Sullivan. En tant que photographe officiel de l'expédition sur la rivière du Colorado, il photographiait à la fois derrière eux, là d'où ils venaient, jusqu'à l'endroit où ils allaient camper, regardant vers l'avant de la rivière, là où ils allaient. Le passé, le présent et le futur étaient ainsi réunis en deux photos. Muybridge, quant à lui, s'est mis à photographier le mouvement plus rapidement que l'oeil ne pouvait le percevoir. Ces trois photographes traitaient le temps et l'espace d'une manière complètement nouvelle. C'est là, de toute évidence, ce qui me donna l'idée d'un retour dans le temps, d'utiliser la mémoire de mon ADN et de photographier mon corps comme faisant partie de l'histoire à travers le temps.

Comment techniquement exercez-vous le contrôle sur la prise de vue ?

Je me tiens devant une caméra vidéo placée au-dessus de mon appareil photo et je me regarde dans un moniteur de télévision. J'explique à mon assistante (c'est elle qui prend mes photos depuis neuf ans) ce que je recherche. Je fais parfois une esquisse. On arrange l'éclairage et on prend une photo avec un film polaroïd positif/négatif de 4x5 pouces (10 x 12,5 cm). On obtient alors une image en positif et le négatif en 30 secondes environ. Je regarde le positif et on refait des prises autant qu'il le faut, jusqu'à ce que je sois satisfait. Je lave alors les négatifs et les agrandit. Si j'en trouve un qui m'intéresse, je le réimprime dans le format qui me semble le plus approprié. Si je suis satisfait, l'image est alors montée sur un panneau. Je les garde d'abord quelque temps avant de décider si je les accepte. La plupart du temps, je ne trouve guère plus de quatorze œuvres par année qui me satisfassent.

Votre comportement de modèle devant l'objectif est-il préalablement programmé ou est-il intuitif, spontané ?

Je commence habituellement avec une certaine idée en tête, que j'explore et qui change au fur et à mesure. Donc l'idée avec laquelle je commence devient souvent autre chose, ou doit même parfois être abandonnée.

Vous avez commencé à utiliser la fragmentation vers 1988. Le corps, qui était déjà fragmenté, devient d'autant plus difficile à percevoir pour le spectateur. Quelle rôle joue selon vous la fragmentation dans votre travail ?

L'usage de la fragmentation ou du montage permet de faire en sorte que chaque partie soit photographiée séparément. Ce qui permet de vraiment agrandir les images, de les rendre énormes, de telle sorte qu'elles ont un rapport plus fort avec le mur. Elles ont davantage d'affinités avec la peinture contemporaine, du fait de leur format, de leur échelle, de leur frontalité, des tensions des bordures, etc. De plus, l'utilisation du montage rend la lecture des images plus ambiguë. Les parties ne correspondent pas tout à fait, il y a donc un hésitation intrinsèque à chaque image. Ce qui permet de se débarrasser de l'idée minimaliste de la *gestalt*, si prégnante dans l'art américain des années soixante, et m'a donné une nouvelle liberté pour manipuler les images.

La série des corps suspendus se présente comme une forme de rupture baroque, dont les connotations sont tragiques. Elle vient juste après la série des dos, qui était plus calme et plus sculpturale. En ce sens, elles paraissent constituer un renversement radical de vos projet. Pouvez-vous nous parler un peu de cette série ?

Je travaille de manière complètement intuitive. En ce qui concerne les photos auxquelles vous vous référez, je suis arrivé un jour dans le studio et j'ai décidé que je voulais me photographier à l'envers. La série terminée et imprimée, je me suis souvenu, soudainement, que mon père avait l'habitude de me lire "Alice au pays des merveilles" quand j'étais petit. Voici le poème légèrement modifié, qui va parfaitement avec la série :

"Vous êtes vieux, père John", dit le jeune homme.

"Et vos cheveux sont devenus très blancs;

mais vous vous tenez pourtant toujours sur votre tête —

Croyez-vous que ce soit une bonne chose, à votre âge ?"

"Dans ma jeunesse, répliqua le père John à son fils,
Je craignais que cela n'abîme le cerveau;
mais, étant maintenant certain que je n'en ai point,
Eh bien, je le fais encore et encore."
(merci à Lewis Carroll)

Travaillant pour le projet du Centre Pompidou, vous avez créé pour répondre à l'effet de l'architecture de l'espace d'exposition, deux nouvelles œuvres qui évoquent des cariatides. Est-ce la première fois que vous faites une réponse directe à l'architecture d'un lieu, est-ce que l'architecture a une importance dans votre travail ?

L'espace de la galerie où j'expose au Centre Georges Pompidou est habituellement très haut par rapport au niveau du sol. C'est pourquoi j'ai élargi deux photographies verticales plus que d'habitude, afin de remplir un peu plus l'espace du mur. Cette "réponse" ne s'adresse pas à l'architecture comme telle mais vise une meilleure installation pour cette exposition en particulier. Je dirais même que ce n'est pas tant l'architecture qui influence mon travail que l'inverse, puisque je peux faire en sorte que le format des images imprimées réponde aux différents lieux où j'expose afin que l'œuvre résonne mieux. Ce n'est qu'une question d'installation des œuvres.

Traduction Marie-Noëlle Ryan

Exposition

Quelques acquisitions récentes

13 avril - 9 mai 1994

Galerie Sud

Le Studio

Entrée libre

Le Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle présente, du 13 avril au 9 mai 1994, "Quelques acquisitions récentes".

Commissaire : Didier Semin, assisté de Sophie Duplaix

Un ensemble d'œuvres contemporaines entrées récemment dans les collections est présenté au Studio. Ces acquisitions montrent bien le rôle essentiel des dons et des dépôts dans l'enrichissement du Musée national d'art moderne. Il a bénéficié, pour la plupart de ces pièces, du précieux appui de la Société des Amis du Mnam et du Fonds National d'Art Contemporain. Cette présentation n'est pas un inventaire des acquisitions récentes, ni même une exposition à thème. Elle ne se veut rien d'autre qu'un geste de bienvenue au Musée pour ces œuvres, et un coup de projecteur sur la collection, qui sera renouvelé à intervalles réguliers.

Jean-Michel Basquiat : *Slave Auction*, 1982. Huile, acrylique et collage sur papiers marouflés sur toile. Don de la Société des Amis du Mnam, 1993.

Jean-Michel Basquiat a élaboré en quelques années -jusqu'à sa mort tragique à l'âge de 28 ans- une écriture picturale unique, issue de l'esthétique urbaine du rap et du tag, et riche de la mémoire culturelle de ses origines haïtiennes et portoricaines. Dans *Slave Auction* (Vente d'esclaves), on retrouve ce mélange -récurrent dans sa peinture- de haine et de fascination pour la société américaine.

Vito Acconci : *Convertible Clam Shelter* (Coquillage-abri transformable), 1990. Fibre de verre, coquillages, environnement sonore. Achat de Stéphane Droulers pour la Société des Amis du Mnam en 1993.

Vito Acconci, l'un des principaux représentants du Body Art dans les années 70, se tourne davantage, à partir des années 80, vers des installations monumentales qui sollicitent une participation active du spectateur. Ainsi *Convertible Clam Shelter*, environnement visuel et sonore en forme de palourde géante, agit comme un outil à transformer la perception.

Pierrick Sorin : "*J'ai même gardé mes chaussons pour aller à la boulangerie*". Installation vidéo, 1993. Dépôt du FNAC.

Pierrick Sorin, né en 1960, manipule la vidéo sur le mode ironique. Cette installation, qui comprend de nombreux écrans, est à la fois un pastiche jubilatoire des poncifs télévisuels et une saynète juste et touchante, où l'auteur se révèle un excellent acteur.

Micha Laury : dessins de 1967 à 1978. Don de l'artiste et dépôt du FNAC.

Il s'agit essentiellement de croquis d'actions, d'installations, ou de sculptures, marqués, pour les premiers d'entre eux, par l'expérience de l'armée, pour en conserver ensuite le côté oppressant, carcéral, même si l'ironie et le détachement s'insinuent parfois dans les projets.

Etienne-Martin : dessins de 1972 à 1992. Achat du Mnam, 1993

Depuis le début des années 60, Etienne-Martin a abandonné le dessin d'étude préalable aux sculptures au profit de ce qu'il appelle des "schémas", réalisés le plus souvent a posteriori. Ces schémas en trois couleurs -bleu, rouge, vert- sont le lieu d'une réorganisation de l'ensemble de l'œuvre en fonction de divers paramètres dont l'essentiel s'articule autour du plan de la maison natale, matrice à partir de laquelle il a construit ses demeures.

Erik Dietman : *La Scie malade*, 1961

Matériaux divers. Achat du Mnam, 1993

Les objets produits par Dietman à ses débuts s'apparentent à la fois aux gestes provocateurs de Fluxus et à une certaine tradition de l'objet surréaliste ou duchampien : *la Scie malade* (une scie à métaux dont la lame est affublée d'un énorme pansement) fait surgir le rire et l'étonnement en téléscopant des images comme on télescope les mots dans un calembour.

Robert Morris : *Plus and Minus box*, 1961. Matériaux divers. Achat du Mnam, 1993.

Cette œuvre fait partie des objets produits par Robert Morris au début des années 60, qui apparaissent comme des hommages à Marcel Duchamp. Sorte de variation sur les connotations érotiques de *Prière de toucher* par exemple, cette boîte d'apparence tranquille, tantôt "mâle", tantôt "femelle", selon l'ouverture qu'on opère, donne matière à réflexion.

Robert Morris : dessins de 1970. Dépôt du FNAC.

Ces dessins viennent parfaitement compléter l'ensemble très significatif d'œuvres de Morris que le Mnam a pu réunir jusqu'à présent.

Claire Roudenko-Bertin : *le (UMI)*, 1991. Installation avec vidéo. Dépôt du FNAC.

Claire Roudenko-Bertin, par ses origines, oscille entre deux pôles européens, la France et la Russie. Intégrant cette double identité, son travail singulier, préoccupé de physique, de chimie et d'alchimie se situe au croisement de la sculpture et des technologies contemporaines, mais aussi des mots et des matières.

Point de Mire

Michael Craig-Martin

16 février - 2 mai 1994

Galerie Sud

Mezzanines sud et nord

Entrée libre

Michael Craig-Martin, artiste britannique né à Dublin en 1941, vit et travaille à Londres.

Ses premières œuvres présentées au milieu des années 60 avaient retenu le projet de l'art minimaliste de démystifier l'art, de rechercher ses déterminations essentielles en entraînant le spectateur dans une expérience directe de la réalité de l'objet. Toute l'œuvre qu'il va engager par la suite s'attachera, à travers des formes et des recherches sans cesse renouvelées, à une mise en relation de l'objet, du spectateur, de l'espace et du langage.

D'une approche simple, toujours teintée d'humour, l'œuvre, quel que soit le médium utilisé (objets, néons, peinture, scotch...), déroule, d'une innovation l'autre, le fil ténu d'une théorie toujours liée à l'expérience, d'un jeu dont les règles se modifient à chaque approche d'un illusoire accomplissement.

Depuis 1978, Michael Craig-Martin réalise des *Wall Drawings* (dessins muraux) en dessinant des objets directement sur le mur avec un ruban adhésif. Ce dessin impersonnel qui cerne des images d'objets quotidiens, soumises à de légères distorsions, rappelle dans un sourire le mode narratif de la peinture, tout en pulvérisant les notions d'espace spécifique et d'originalité de l'œuvre, tout comme sa fonction d'interprétation. Silhouettes délinéées, sans ombres et sans matière, les figures choisies dans un répertoire limité soumettent l'architecture aux lois syntaxiques de l'espace pictural.

Le *Wall Drawing* présenté au Centre Georges Pompidou avec la collaboration du British Council est une création originale, éphémère, réalisée pour le lieu

Une plaquette conçue par l'artiste sera distribuée au public (Editions du Centre Pompidou, 16 pages couleurs). .

Point de Mire

Pierre Moignard

16 février - 2 mai 1994

Galerie Sud

Le vestibule

Entrée libre

Pierre Moignard, artiste français né à Tebassa (Algérie) en 1961, vit et travaille à Paris.

L'œuvre qu'il développe depuis le début des années 80 le place en marge des grands courants d'influence qui ont marqué sa génération.

Sa peinture, résolument déterminée par le métier de peindre qu'il s'applique à faire perdurer et à réinvestir d'une puissance spéculative, comme par une option figurative violente qui renvoie la représentation à sa trivialité fondamentale, s'est vouée à une position absolue. Chambre d'écho des principaux retournements de l'histoire de la peinture, son projet pictural s'articule dans le champ dilaté qui sépare le réalisme et le réel.

Les *Autoportraits* présentés appartiennent à l'une des principales "séries illimitées" que Pierre Moignard a développées au fil des années.

Dans un petit format qui cadre étroitement le modèle représenté en grandeur réelle, ces portraits hiératiques du visage de l'artiste se déclinent comme une séquence irréductible à la fois au mouvement et au temps. Les grâces et les disgrâces du physique, comme les séductions et les répulsions de la peinture se conjuguent et s'affrontent dans cette image obsessionnelle, qui traverse le champ de la peinture pour se constituer au plus près de la face de l'artiste. Grave et troublant, le face à face ne peut manquer de s'imposer comme un duel singulier qui oppose au regard un reflet incarné.

Point de Mire

Paris : l'image excentrique
Marin Kasimir et Frédéric Migayrou

9 février - 9 mai 1994

Une installation sur la façade extérieure sud du Centre Georges Pompidou.

Présentation par les auteurs.

L'image excentrique fait partie d'un projet commun de **Marin Kasimir et Frédéric Migayrou**, engagé en 1990, qui donnera lieu à la publication d'un livre. Ce projet est consacré à l'axe historique qui va du Louvre à la Défense. *La Description de l'Arche, fiction d'un monde commun (titre du projet d'ensemble)* s'attache à l'Arche de la Défense comme objet architectural, social et politique, mais aussi à l'"arche", à la décision politique, à la stratégie de fondation qui anime le pouvoir, dans la volonté de recentrer Paris, de donner à la Capitale un axe, une unité représentative de sa fondation. Cette dernière tentative d'une représentation physique du pouvoir, tout droit issue d'un XVIIème siècle moderne, trouve son apogée dans la relation affirmée entre un objet architectural minimaliste, l'arche, et la réplique de la statue de Louis XIV du Bernin. *La Description de l'Arche* confronte ainsi ce faire-image, ce faire-histoire engagé par le politique avec toute la complexité urbaine, sociale, visuelle, que l'on rencontre en circulant sur l'axe. Du classicisme remis en scène au Louvre, à la Concorde du XVIIIème siècle ; des Champs Elysées à la Défense en traversant Neuilly, l'axe est un espace-temps qui accepte toutes les manifestations, toutes les cultures. Il sédimente toutes les périodes de l'histoire en des strates bien définies de la conception urbaine, de l'architecture, de la communication.

La Description de l'arche se base sur une typologie générale de tous les espaces rassemblés autour de l'axe, réalisée à l'aide d'une caméra panoramique rotative. Les centaines de panoramas déjà réalisés sont une mémoire, une banque d'images d'une infinie diversité, qui permet de former une vision non globalisante de Paris. Le panorama apparaît comme un outil de construction du réel qui se mêle étroitement à un travail de fiction et de mise en scène. Autour de cette mémoire, les auteurs rassemblent une importante banque de données constituée d'éléments les plus disparates, images, textes de toutes provenances qui, structurés autour des séquences d'un déplacement sur l'axe, constitueront une base d'écriture et de fiction. Le livre à venir mêlera étroitement les panoramas et ce travail d'un "hypertexte" en une impossible fiction consacrée au Paris de la fin du siècle, nourri d'une culture internationale sans cesse mouvante.

L'image excentrique est un point de départ, une image générique. Si l'origine définie de l'axe reste Louis XIV, symbole même d'une idée du pouvoir et de son inscription dans l'espace et dans l'histoire, le Louvre décalé de cinq degrés par rapport à l'axe demeure, avec la cour carrée et la façade de Claude Perrault, l'emblème d'une époque moderne, affirmée par le Classicisme français. En poursuivant ce désaxement, on retrouve derrière le Louvre le grand magasin, "La Samaritaine", symbole d'un 19 ème Siècle triomphant, annonciateur de la société mercantile à venir. Ce magasin, premier modèle de la ville contemporaine, anticipe sur la ville lumière, la ville qui fait image, la ville panorama, que Walter Benjamin analyse dans Paris capitale du XIXème siècle. *L'image excentrique*, réalisée sur le toit-terrasse du Magasin 2 de la Samaritaine, sort de l'axe, elle est décentrée par rapport aux traditionnels points de vue, elle reforme le paysage circulaire du panorama en un motif qui force le spectateur à s'interroger sur sa position. La façade de Perrault devient au premier plan une peinture post-moderne, les protagonistes du récit possible sont tous sur la plate-forme ainsi que l'auteur. C'est la forme littéraire d'un Paris cosmographique qui semble suspendu, avec le héros et l'égérie des romans de Balzac, Zola, ou Proust. Paris n'est plus ici un objet que l'on peut décrire, et l'hypertexte apparaît comme l'ultime encyclopédie. Paris ne semble plus représentable, même par le panorama, et *L'image excentrique* se forme comme une représentation sans identité de la capitale.

Au Centre Georges Pompidou, *L'image excentrique* est installée derrière la vitrine de la façade Sud sur un longueur de 30m. Ici l'image reste plane, le panoptique est déroulé, l'axe historique devenant un point de vue anecdotique, un point de fuite parmi une infinité d'autres. Le Panorama peint par Tailhandier dans les années 30 perd sa fonction d'orientation, Beaubourg apparaît comme un signe ajouté, le signe du contemporain. Une sérigraphie monochrome appliquée sur une des vitres ramène Beaubourg à l'image, Beaubourg comme un dernier icône, le dernier tableau, la représentation de l'art contemporain dans la ville.

Ce projet a pu être réalisé grâce au partenariat du groupe **Caisse des Dépôts** ainsi qu'au soutien du laboratoire **SIPA LABO**.

COMMUNIQUE

Nous attirons votre attention sur les **modifications d'appellation** de plusieurs lieux d'expositions du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, à partir de février 1994.

| EMPLACEMENT | APPELLATION ACTUELLE | APPELLATION NOUVELLE (à partir du 11/01/94) |
|--------------------|--|---|
| 1er sous/sol | Forum bas | Galerie 27 |
| Rez-de-chaussée | Galerie Forum | Galerie d'Informations |
| Mezzanine Sud | Galleries contemporaines | Galerie Sud |
| Mezzanine Nord | Galerie du CCI | Galerie Nord |
| 4ème étage | Espace d'exposition du cabinet d'art graphique | Galerie d'art graphique |
| 4ème étage | Espace d'exposition du Musée | Galerie du Musée |
| 5ème étage | Grande Galerie | conserve son nom |

janvier 1994

Centre Georges Pompidou
75191 Paris Cedex 04 Téléphone 44 78 12 33 Télécopie 44 78 13 00

**Direction
de la Communication**

François Barré

Président du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou

Germain Viatte

Directeur du Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle

vous prient de leur faire l'honneur d'assister à l'inauguration de l'exposition

Marisa Merz

Le mardi 15 février 1994 de 18 à 21 heures

Présentation à la presse à 17 heures

La Galerie, Galerie Sud

Exposition présentée jusqu'au 2 mai 1994

Invitation valable pour deux personnes

Entrée rue Beaubourg ou parc de stationnement

François Barré

Président du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou

Germain Viatte

Directeur du Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle

vous prient de leur faire l'honneur d'assister à l'inauguration de l'exposition

John Coplans

Le mardi 1^{er} mars 1994 de 18 à 21 heures

Présentation à la presse à 17 heures

Le Studio, Galerie Sud

Exposition présentée jusqu'au 28 mars 1994

Invitation valable pour deux personnes

Entrée rue Beaubourg ou parc de stationnement

François Barré

Président du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou

Germain Viatte

Directeur du Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle

vous prient de leur faire l'honneur d'assister à l'inauguration de l'exposition

Quelques acquisitions récentes

Le mardi 12 avril 1994 de 18 à 21 heures

Présentation à la presse à 17 heures

Le Studio, Galerie Sud

Exposition présentée jusqu'au 9 mai 1994

Invitation valable pour deux personnes

Entrée rue Beaubourg ou parc de stationnement

contemporains

François Barré
Président du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou

Germain Viatte
Directeur du Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle

ont le plaisir de vous informer du programme des expositions d'art contemporain présentées
Galerie Sud du 15 février au 9 mai 1994

EXPOSITIONS

Marisa Merz
15 février - 2 mai 1994
La Galerie

John Coplans
1er - 28 mars 1994
Le Studio

Quelques acquisitions récentes
12 avril - 9 mai 1994
Le Studio

POINT DE MIRE

Michael Craig-Martin
Wall Drawings
15 février - 2 mai 1994
Galleries Sud et Nord

Pierre Moignard
15 février - 2 mai 1994
Le Vestibule

Marin Kasimir
et Frédéric Migayrou
Paris : l'Image excentrique,
1993
8 février - 9 mai 1994
La Véranda

RENCONTRES
AVEC LES ARTISTES

John Coplans
2 mars 1994, 12h30
Le Studio

PRÉSENTATION
DES EXPOSITIONS

Marisa Merz
par Catherine Grenier
Le 16 février 1994 à 12h30

Quelques acquisitions récentes
par Sophie Duplaix
Le 13 avril 1994 à 12h30

FILM

La nuit des héros, 1993
film de Philippe Parreno
35mm, 13 minutes
Le 15 février 1994 à 18h30
Petite Salle, 1^{er} s/sol

CONFÉRENCE

Conférence - Actualité
La jeune création
présentée par trois
nouvelles revues :
Blocnotes, Document,
Purple Prose
Le 24 mars 1994 à 18h30
Petite Salle, 1^{er} s/sol

 Centre Georges Pompidou Mnam-Cci Galerie Sud 75191 Paris Cedex 04 - tel : 44 78 12 33 Ouverture : tlj sauf mardi 12h - 22h, sam-dim 10h - 22h

programme