

## **DOSSIER DE PRESSE**

### **CONTRE-IMAGES**

**Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes  
Exposition du 4 juin au 26 septembre 2004**

#### **Sommaire**

**Présentation de l'exposition**

**Biographies des artistes**

**Liste des œuvres exposées**

**Documents iconographiques**

**Informations pratiques Carré d'Art**

**Expositions à venir**

**Contact presse : Delphine Verrières – Carré d'Art**

**Tél : 04 66 76 35 77 – Fax : 04 66 76 35 85 – E-mail : [carreart@mnet.fr](mailto:carreart@mnet.fr)**

**Direction de la Communication de la Ville de Nîmes – Communication des musées**

**Jean-Luc Nito – Tél : 04 66 76 71 77 – E-mail : [jean-luc.nito@ville-nimes.fr](mailto:jean-luc.nito@ville-nimes.fr)**

# PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

Née au XIXe siècle, la photographie a jusqu'aux années 80 assumé un statut spécial où s'est jouée la question de sa reconnaissance en tant qu'art. Mais une fois acceptée comme telle, comme le cinéma, elle a pu continuer à jouer pleinement le rôle d'un « hors champ », parfois dans une pratique d'accompagnement intime quotidien comme l'a toujours été et l'est encore le dessin, parfois aussi comme la pierre de touche implicite à l'épreuve de laquelle essayer la vérité de l'œuvre.

Cette exposition ne traitera pas de l'image photographique comme simple source formelle. Elle ne présentera que peu de photographies mais évoquera celle-ci comme déclencheur de l'œuvre. Le néologisme de **contre-images**, formé sur le modèle de contretypage, permet d'identifier des démarches où l'œuvre est marquée de ce contact à la photographie.

Dans la prise de vue photographique s'identifie un décalage : distance de celui qui prend la photo (la véritable expérience de l'instantané n'est-elle pas enfin réalisée à partir des années 60 avec les cabines des photomatons organisées autour d'un miroir), distance géographique de la photo collectée, collectionnée telles les vues anciennes dont l'exotisme ethnographique abreuve l'Europe, distance/présence du souvenir quand l'apparition se renouvelle à chaque regard (Barthes). Les œuvres sélectionnées ici se fondent sur ce décalage, celui d'une photo existante avant ou, prise après et à partir de l'œuvre.

L'un des textes le plus fréquemment évoqué sur la photographie est celui de Walter Benjamin sur la perte de l'aura de l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité. Il dresse à partir de la photographie un constat négatif. Mais la position du photographe est celle qui replace l'artiste avec le plus d'évidence dans la position de maîtrise par excellence dans l'art occidental, celle du regardeur de la perspective de la Renaissance auquel s'adresse l'information. À une époque plus contemporaine, elle peut sembler être l'image du créateur qui entreprend de lutter contre la fragmentation.

L'interrogation centrale à cette sélection est la question de la vérité. Les œuvres sont celles où l'artiste, sans rien laisser de la posture critique liée à une lecture contemporaine de la construction de l'image, indissociable de son usage social, place l'expérience photographique à une distance suffisante pour que cette analyse, loin d'être tournée vers elle-même, participe d'une sédimentation d'où émerge l'œuvre et où s'affirme la possibilité de récupérer l'image au profit d'une maîtrise personnelle.

L'exposition ouvrira par des œuvres de James Rielly et de Johannes Kahrs, toutes deux peintes à l'huile, à travers lesquelles transparaît la photographie. Dans *Hula Girl*, **Johannes Kahrs** reprend un photogramme du film *Eraserhead* de David Lynch. Il insiste sur le contraste des ombres et des lumières, sur l'expression du visage, la trame de l'image vidéo.

L'œuvre de **Rielly**, improbable dans sa représentation, une rangée d'enfants la cigarette aux lèvres reprend une iconographie populaire dans la photographie, celle des gamins des rues. La couleur claire est proche de celle des magazines mais aussi des dossiers de société chéris des médias.

Le sujet de l'exposition est contenu entre trois pôles : le réel, l'image, le mental. Treize artistes ont été choisis. Deux d'entre eux Giacometti et Brancusi sont des artistes historiques. Ils ont bien sûr été confrontés à des conditions bien différentes dans le développement et le traitement de l'image photographique qui ne s'est véritablement révélée telle qu'elle est que dans les années 60. Il ne s'agit pas de déterminer une évolution entre tous ces artistes et la présentation n'est pas chronologique. Les participations s'organisent autour de deux axes : celui d'une entrée dans la matière photographique perceptible dans les œuvres de Hucieux, Giacometti, Coleman, Douglas Gordon, ou Penone et une approche plus distanciée dont le référent est l'image, qu'elle s'articule a priori ou a posteriori à l'œuvre chez Rielly, Kahrs, Richter, Tuymans mais également Orozco, et Brancusi.

... / ...

Depuis ses débuts, **Daniel Buren** prend des photos de ses installations. La nécessité en est née du développement d'une œuvre qui n'existe que durant le temps de son installation. Ces « photos-souvenirs » ne sont jamais exposées en tant que telles. La participation de Buren à l'exposition se situe sur le recto du petit journal et dans le catalogue où la photo-souvenir apparaît pour ce qu'elle est : une mémoire où s'enregistre l'apparence photographique de l'œuvre. Elle vient clore le processus de création. Très tôt, Buren s'est posé la question de l'atelier et d'une perte de la vérité de l'œuvre au moment de son transfert dans le lieu de présentation puisque s'y perd la sédimentation du projet perceptible dans le lieu de création. Le projet artistique de Buren affirme le déplacement de cette richesse et de cette complexité dans les rapports de l'œuvre au lieu où elle est installée. La perte, qui autrefois était celle de l'exposition, est reportée vers la photographie qui, bien que nécessaire, ne peut se superposer parfaitement à l'œuvre ni à l'expérience que l'on fait d'elle dans l'espace réel.

La première salle est organisée autour de la confrontation d'œuvres de Hucleux, Giacometti et Orozco. **Jean-Olivier Hucleux** est souvent considéré comme un hyperréaliste même s'il ne travaille pas d'après projection. Longtemps retoucheur photo comme Gerhard Richter, Jean-Olivier Hucleux reprend définitivement la peinture à partir de 1968. En 1974, il entreprend une galerie de portraits, d'abord peint comme le *Portrait des Ludwig*, puis dessiné à la mine de plomb sur papier Canson. Il travaille d'après photos de petites dimensions et les transcrit dans un imposant dessin où le personnage est reproduit grandeur nature. Les *Portraits de Beuys*, *Picasso* et *Mondrian* sont caractéristiques du programme qui lui fait portraiturer d'abord les grands maîtres du XXe siècle puis aussi des inconnus. Chaque détail est extrapolé pour pouvoir exister à cette échelle agrandie mais dans ce processus, contrairement aux artistes américains, Chuck Close ou Liechtenstein par exemple, il n'exploite pas une trame qui évoque le pixel ou les points de l'impression. Il ne s'agit pas d'une reproduction mais d'une expansion de l'image. Comme Giacometti, il recherche dans ces œuvres à faire coïncider sa vision du réel et la réalité de la peinture, dans une démarche dont les maîtres mots sont la densité et la présence.

Une même recherche insistante est exprimée par **Alberto Giacometti** comme la tentative de pallier la perte de la maîtrise directe et spontanée du réel par le dessin, perdue après l'adolescence. Giacometti reprend le travail d'après modèle vivant en 1935. Il en trouve l'inspiration dans les toiles récentes de Derain et celles de Cézanne. A partir de 1937, le dessin et la peinture prennent une importance particulière dans son œuvre jusqu'alors plutôt centrée sur le volume. Son souci de faire coïncider sa vision avec la représentation le conduit à une diminution de l'échelle dont témoigne le *Petit buste sur socle* de 1941. La vision photographique, pour lui moyenne et plate, est celle-là même qu'il refuse parce qu'elle est une sorte de généralité qui n'intègre pas l'approche phénoménologique du modèle. Mais simultanément, on ne peut que souligner, dans son œuvre depuis 1945, l'importance de catégories tels que le fragment, la totalité, le travail sur les plans, du plus lointain au plus proche, tout travail de cadrage mis à l'honneur dans le nouvel examen de la réalité proposé par la photographie ou utilisé dans la narrativité propre au cinéma. A partir de 1948, en dessin comme en peinture (*L'atelier*, 1954, *Annette*, 1954, *Yanaihara de profil*, 1957), l'espace est souvent enfermé dans une bordure intérieure qui évoque le cadre. Les portraits presque monochromes (*Annette*, 1962), les dessins au stylo bille vers 1965 (*Nature morte à la tasse*, *Nature morte au pichet*) sont construits sur une superposition de tracés qui traduit l'hésitation de la main et du regard et qui, souvent comparée au mouvement des yeux, peut aussi être rapprochée d'un travail de mise au point.

Diego, son frère et Annette, sa femme, n'ont cessé de poser pour Giacometti. *Diego au col roulé* de 1951 est le premier des nombreux bronzes faits d'après son frère. Le jeune universitaire japonais Isaku Yanaihara, venu à Paris en 1954 pour faire des études de philosophie, est l'un de ceux qui est aspiré dans cette recherche obsessionnelle de la vérité de la représentation, à tel point qu'il reviendra poser régulièrement chaque été de 1956 à 1961.

L'atelier de la rue Hippolyte Maindron (*L'Atelier*, 1954) que Giacometti a occupé depuis 1927 ainsi que l'intérieur de la demeure familiale à Stampa, puis à partir de 1962 la chambre au *St Ermins Hôtel*, sont très présents dans les dessins. Ils n'apparaissent pas seulement comme un cadre de travail mais interviennent dans la perception de l'espace. Giacometti raconte l'anecdote selon laquelle les sculptures intitulées *Place* et

*Forêt* sont nées du regard porté sur les sculptures placées les une à côté des autres dans l'atelier. *La Cage*, 1950, où se juxtaposent un buste et une longue silhouette, fait le lien entre ces espaces et les boîtes ouvertes de l'époque surréaliste.

Artiste mexicain qui vit entre Mexico, New York et Paris, **Gabriel Orozco** est un artiste sans atelier. Qu'elle soit photographique ou non, l'œuvre met en contact direct le réel, le corps de l'artiste, notamment sa main, d'où son intérêt pour la technique ancestrale de la poterie, pour la nourriture, notamment les fruits qui pour lui résument les principes de la vie et de la sculpture : le contenant, la pesanteur, la croissance.... En 1995, Gabriel Orozco réalise une série de frottages de 2 m de haut par 1 m de large, d'après les murs de la station de métro Havre-Caumartin. La densité du graphite suit le nombre de personnes présentes sur le quai. Bien que réalisés sans film, ces dessins s'inspirent de la technique photographique comme possibilité de recueillir l'empreinte du réel et le temps sur une surface sensible.

Dans ces procédures, comme dans les deux salles suivantes consacrées pour la première à la pièce de James Coleman *La Tache aveugle* et pour la seconde à la pièce vidéo de Douglas Gordon *24 Hour Psycho*, la vision devient une expérience de vie, car ressentie dans le temps et amplifiée dans la lenteur du dessin ou du film. Dans *24 Hour Psycho*, **Douglas Gordon** amplifie le déroulement du temps de *Psychose* de Hitchcock jusqu'à 24 heures. La fiction articulée autour du crime, de la culpabilité et de la responsabilité qui est le ressort du suspens disparaît au profit d'un nouveau rapport à l'image : un développement où la gravité et l'horreur du crime ne sont plus perceptibles parce que les attendus de l'acte sont tellement distendus dans le temps qu'on ne les relie plus entre eux. Ce nouveau rapport à l'image, Gordon l'a qualifié de passage du voyeurisme -voir l'image en lui étant extérieur, ce que l'on constate habituellement dans la multiplication des images dans la société contemporaine- au sadisme, c'est-à-dire la possibilité d'entrer dans l'image ou d'y intervenir comme Gordon l'a fait en utilisant un simple magnétoscope.

*La Tache aveugle* de **James Coleman** développe l'apparition de *l'Homme invisible* tiré du film de Whale de 1933 en un diaporama en fondu enchaîné de 162 diapositives. Au rythme du diaporama, il n'y a presque rien à voir, si ce n'est une certaine pulsation de l'image. Le titre fait référence explicite à Georges Bataille, et au fait que comme dans l'analyse psychanalytique, c'est dans des zones d'ombre que réside enfouie la scène primitive qui structure l'inconscient et une grande part de l'être d'un individu. C'est donc à l'apparition, redoutée et attendue de la vérité que nous convie la pièce de Coleman dans cette séquence étendue à 8 heures. Mais seul le visiteur, exigeant, attentif et patient en prendra conscience dans une sorte d'initiation.

Depuis 1968, **Giuseppe Penone** développe un travail centré sur le temps, le rapport de l'humain à la nature. L'épiderme est à la fois limite et point de communication entre le corps et l'environnement. En 1970, Penone réalise une action où il pose sur ces yeux des lentilles miroirs. Il inverse ainsi le processus du regard et rend l'œil semblable au reste du corps, c'est-à-dire fermé par une surface opaque. Le travail sur l'épiderme prend forme avec des œuvres telles que *Dérouler sa peau* (1970), où des empreintes de la peau de l'artiste sont placées sur un châssis de fenêtre à la limite de l'espace intérieur et de l'espace extérieur. Les *Pressione* à partir de 1974, les *Palpebra* développent, comme un paysage, la trace du contact de la peau à l'air ou à un objet, affirmant le parallélisme entre l'humain et la nature. *Pressione 2*, 1974 est constitué de photos sépia de la peau sur lesquelles l'empreinte du même fragment est reportée au charbon. Dans *Terra d'ombra. Mani e Fronte*, 1998, les empreintes de la peau des mains et du front sont relevées grâce à des bandes de scotch dont il est tiré un positif photo qui se polymérise à la lumière. Des feuilles en bronze sont plantées dans les ridules les plus blanches et semblent en naître. Penone est sculpteur. Au travers de la matière : fusain, pierre, verre, Penone étend la photographie à la dimension de l'espace.

La salle suivante rapproche quatre artistes dont chacun interprète le rapport de la représentation et de l'image. Toutes les œuvres ont une marque stylistique forte : le flou de Richter, la palette claire de Rielly,  
... / ...

le papillotement des contrastes de Johannes Kahrs, le côté vieillot de Tuymans, une « manière » qui écarte l'œuvre peinte de la simple copie.

Bien que son point de départ puisse être lié au pop art, l'utilisation de la photographie par Richter ne porte pas de réflexion par rapport au rôle de la photographie dans la société. **Gerhard Richter** peint en 1962 son premier tableau d'après photo. Entre cette date et 1968, utilisant le noir et blanc, il couvre un large choix de sujets : starlettes, photos de famille, curiosités touristiques, secrétaires, mêlés aux portraits de personnalités (*Prinz Sturdza*, 1963), souvent accompagnés de leur légende comme dans les coupures de presse dont elles sont tirées. Peintes à grosses touches, également en noir et blanc, suivent les photos aériennes de villes (*Wolken*, 1968 dans la collection permanente de Carré d'art). A partir de 1968, Richter peint des paysages à partir de photographies que lui-même a prises, à l'occasion de vacances notamment (*Morgenstimmung*, *Seestück*, 1969 et *Landschaft mit Kleiner Brücke*, 1969), un axe fort de sa création durant les années 70 et 80.

Dans ses interviews, la photographie est associée par Richter au fait de pouvoir éluder tout choix, toute composition tout en continuant à peindre : une sorte de neutralité de l'auteur et de vide de l'œuvre hors responsabilité, définitivement débarrassée de toute analyse formelle et de tout héritage historique. Elle permet de mettre au même niveau figuration et abstraction, genres historiques de la peinture (paysages romantiques, natures mortes) et scènes extrêmement personnelles (portraits de ses enfants, de ses femmes..) et signe là une incontestable efficacité de la peinture.

Peu après ce premier ensemble de paysages, Richter entreprend les peintures grises (*Grau*, 1973). Les miroirs (*Spiegel*, 1991) font référence à la peinture comme fenêtre ouverte. Comme les peintures grises, ils sont, dans leur abstraction vide, la somme de toutes couleurs, la synthèse de tout ce qui peut être peint, une sorte de perfection douloureuse. Ces œuvres sont la contrepartie de *Atlas*, pièce commencée par l'artiste à partir de toute sa documentation photographique dès 1968. Toutes ces œuvres, quelle que soit leur diversité, traduisent le but central de l'artiste : faire une peinture contemporaine, qui porte la conscience de sa nostalgie par rapport à son glorieux passé. Proche formellement des photos peintures de Richter des années 60, les pastels de **Johannes Kahrs** (*Recline 1*, 2002 et *Recline 2*, 2003) réinvestissent des images de films pour en faire une figure morale : le dormeur, témoin de son temps. Jouant fortement sur le contraste de l'ombre et de la lumière, il fait retour de l'image vers l'émotion, vers l'humain.

Quand Richter avance qu'il fait des photos par d'autres moyens, ce n'est pas la photo qui est le modèle mais la démarche photographique. De même, **Luc Tuymans** ne découvre un sens à sa pratique picturale qu'à partir de son expérience cinématographique, dans la succession des photogrammes. Depuis 1985, il semble se livrer à une sorte de peinture énigme dont les titres orientent parfois vers la solution. Figurative, la peinture de Luc Tuymans n'est pas réaliste. Souvent de petites dimensions, l'œuvre de couleurs pâles, est centrée sur un détail, un fragment d'architecture, un objet, qui, incomplets, laisse chez le spectateur une impression de manque. Tuymans s'est intéressé à la proximité du nationalisme flamand et du nazisme pendant la Seconde Guerre mondiale ou à la fin du colonialisme belge en Afrique. L'incertitude est liée au fait que c'est souvent par des iconographies communes, anodines que de tels faits sont abordés, renvoyant la peinture au fonctionnement de la mémoire et à l'irruption au XXe siècle de l'horreur historique dans le quotidien. *Sensible Ways*, 1996-1997 de **James Rielly** choisit de déjouer les images de l'enfance et la bonne conscience familiale. Il fait intervenir le malaise au cœur même de la société. Plus que Richter, ils renvoient à la lecture d'un monde dont la complexité semble impossible à maîtriser complètement.

La dernière salle est organisée autour de la confrontation des photos de Brancusi et des œuvres de Gabriel Orozco. **Constantin Brancusi** a commencé à photographier régulièrement ses œuvres à partir de 1920. Ses photographies lui ont d'abord servi à communiquer avec l'un de ses collectionneurs américains John Quinn. Elles sont devenues avec le temps une matérialisation de la réflexion de l'artiste sur son travail, de son approche de la matière et du socle. Peu d'œuvres de Brancusi sont uniques. Autour d'une forme, il a le plus souvent réalisé des séries, parfois très dispersées dans le temps, variant les matériaux. Ces photos ont été léguées par l'artiste à l'Etat français en 1957 avec tout le contenu de son atelier. Longtemps considérées comme de la documentation, elles appartiennent pleinement à la démarche artistique du

sculpteur dont elle souligne l'intérêt pour le contexte de l'œuvre, un paramètre plus fréquemment considéré dans la deuxième moitié du XXe siècle.

Certaines comme *Le Poisson*, 1924 ou *Le Nouveau né II*, 1925 mettent en avant la pureté d'une forme abstraite. D'autres comme *La négresse blonde*, 1926 ou *L'oiseau dans l'espace*, 1931-1936 soulignent les effets de reflets ou de lumière sur la forme. Plus nombreuses sont les vues d'atelier entre 1922 et 1933 qui mêlent les sculptures aux blocs ou aux éléments de mobilier, escalier, tuyau du poêle dans des arrangements toujours changeants. Ces photos, comme celles de Orozco, soulignent que le message se constitue à partir de la forme même mais qu'il est multiple.

*Detergent Foam*, *Dog Urine in Snow*, *Cinco problemas* de **Gabriel Orozco** enregistrent des situations courantes : du détergent dans un caniveau, les déjections d'un chien, la présentation d'un magasin. Elles sont mises en relation avec la forme ancestrale en céramique du boudin : 4 *Centered cylinders*. De même le creux de *Hand pot* se relie aux cercles de *Melon in Foyer* ou de *Charco Portatil*. Ses photos apparaissent comme des sortes de carnets de croquis pour les recherches formelles de ses sculptures. Orozco se définit comme un contemporain, et son œuvre est une sorte d'hybridation entre nature et artificialité, physique et mental, réel et fictif, accident et construction. Chez Orozco et Smithson, la photo est presque une conceptualisation à partir du réel. La photographie et la vidéo ont été des supports mis à l'honneur par l'art conceptuel, comme documentation ou enregistrement de l'action. Il s'est alors opéré un glissement de l'enregistrement photographique à l'œuvre elle-même. Certaines œuvres toutefois ne lient plus la photo à l'action mais proposent, dans une sorte de reportage, la mise au jour d'un concept.

Passionné de science-fiction, **Robert Smithson** découvre l'idée d'entropie en 1967 avec *The Monuments of Passaic* qu'il développe dans les nombreuses excursions de sites industriels ou naturels (*Swamp*, 1971, traversée d'un marécage où la nature est perçue comme un désordre). Dès lors hanté par cette conscience du futur, la vision que l'artiste a développée sur l'environnement géologique comme sur son œuvre majeure : *Spiral-Jetty*, 1970 apparaît comme un énorme travelling sur le temps.

À l'occasion de cette exposition, Carré d'Art - Musée d'art contemporain publie un ouvrage bilingue français-anglais en co-édition avec Actes Sud

## **CONTRE-IMAGES**

160 pages

environ 120 documents iconographiques imprimés en couleur

Format 22 x 28 cm. Ouvrage relié

Les textes du catalogue sont rédigés par Françoise Cohen, directrice de Carré d'Art – Musée, Régis Durand, directeur du Centre National de la Photographie et Daniel Buren, artiste.

Il présentera l'iconographie complète de l'exposition.

*Un Petit journal* de l'exposition, réalisé pour présenter au public le parcours des œuvres sera distribué gratuitement aux visiteurs à l'entrée des salles.

# BIOGRAPHIES

## **Constantin BRANCUSI** (1876, Pestisani - Paris, 1957)

Sculpteur d'origine roumaine, Constantin Brancusi a travaillé en France la plus grande partie de sa vie. Il s'inscrit en 1898 à l'École nationale des Beaux-Arts de Bucarest. En 1904, il quitte son pays et se rend à Paris. Les rencontres avec le Douanier Rousseau, Léger, Matisse, Modigliani, Max Jacob, Satie et Marcel Duchamp forgent ses relations. Il intègre l'École des Beaux-Arts en 1905, dans l'atelier du sculpteur Antonin Mercié. En 1906, il expose pour la première fois à Paris, au Salon d'Automne ainsi qu'au Salon de la société des Beaux-Arts. Il rencontre Rodin et travaille un mois dans son atelier en 1907. La même année, il réalise pour la première fois une taille directe, avec des œuvres telles que *La sagesse de la Terre* et *Le Baiser*. Il s'oriente progressivement vers une pratique sculpturale épurée, aux formes simplifiées. En 1913, il sculpte *Le Premier Pas*, première sculpture en bois d'influence africaine. Brancusi tend de plus en plus vers l'abstraction et procède par répétition de modules pyramidaux dans *Colonne sans fin* (1918), dont il fera plusieurs versions. Le thème de l'*Oiseau*, qui apparaît en 1919, est également récurrent. A Tirju-Jiu, en Roumanie, Brancusi réalise entre 1935 et 1938 un ensemble monumental, qui comprend notamment une *Colonne sans fin* (1935-1938) de 30 mètres de haut. L'œuvre de Brancusi est parcourue par une recherche incessante de la forme primordiale, pure, originelle, accompagnée d'un travail sur le rapport de la sculpture au socle, qui influenceront certains sculpteurs comme Ernst, Serra, et les minimalistes américains.

## **Daniel BUREN** (1938, Boulogne-Billancourt)

Daniel Buren, artiste français, a été notamment élève à l'École des métiers d'art. Sa pratique artistique repose sur l'utilisation répétée de bandes verticales blanches alternées avec d'autres couleurs, d'une largeur de 8, 7 cm, qui fournit un repère visuel fort, sorte de signature. Mais c'est avant tout la notion de travail *in situ* qui prédomine chez Buren et sert de mot d'ordre à l'interprétation de ses œuvres. En effet, la neutralité et la répétition de ces rayures définissent le statut de non-lieu des œuvres, et permettent de dévoiler sous un nouveau jour le site qui les accueille. Buren cherche à montrer que le contexte de l'œuvre est fondamental dans sa perception, et les dispositifs qu'il réalise tendent à souligner les caractéristiques du site. Buren a travaillé sur de nombreux supports : murs, bannières, panneaux publicitaires, voiles de petits bateaux, trottoirs ou escaliers. Quand Buren expose ses œuvres dans les musées, c'est pour dans certains cas établir une stratégie de perturbation, comme dans son travail *Peinture-Sculpture* (1971) au Musée Guggenheim, où la verticalité de ses bandes contredit l'architecture en spirale. *Les Deux plateaux* (1985-1986) aménagés dans la cour d'honneur du Palais-Royal, est un exemple de travail à l'extérieur. Des travaux plus récents comme *Les couleurs mélangées : le village* (2001) montrent des structures dont les murs sont composés de carrés translucides de différentes couleurs, avec des montants de bois, reprenant le motif des bandes. Ils confrontent au lieu la forme élémentaire de la cabane.

## **James COLEMAN** (1941, Ballaghaderreen)

Artiste irlandais, James Coleman vit et travaille à Dublin. Après avoir quitté l'Irlande, il étudie au départ à l'École des Beaux-Arts de Paris et à l'Académie Brera de Milan. Il s'intéresse progressivement à la vidéo. En 1970, il réalise sa première installation au Studio Marconi à Milan. La majeure partie du travail de Coleman consiste en projection d'images photographiques, présentées dans un ordre précis de séquences, rythmées par des fondus enchaînés ou des phases noires. La projection est accompagnée d'une bande sonore, la plupart du temps une voix off qui narre un récit. Dans *Slide Piece* (1972-73), l'image banale d'un square à Milan est accompagnée de commentaires de différentes personnes, des plus objectifs à ceux plus subjectifs qui font appel à l'imaginaire. La pratique de Coleman se joue à la limite entre la vidéo, la photographie, la projection et la performance. *Living and Presumed Dead* (1983-1985) est une œuvre qui se fonde sur une représentation théâtrale, dont les scènes sont reprises par Coleman dans une projection de 167 diapositives. Sa pratique interroge le rôle de la représentation et le décalage qui peut s'immiscer entre l'image et la dimension linguistique du commentaire qui l'accompagne. Coleman propose alors des dispositifs, sorte de mises en scène où les images projetées ne sont pas réductibles à une seule fiction mais au contraire renvoie à la fabrication du récit et à la réalité tirée de la vie quotidienne.

## **Alberto GIACOMETTI** (1901, Stampa - 1966, Coire)

D'origine suisse, Alberto Giacometti est à la fois sculpteur, peintre et dessinateur.

Fils du peintre impressionniste Giovanni Giacometti, il intègre en 1919 l'École des Arts et Métiers de Genève où il s'initie aux pratiques de la sculpture et du dessin. Son voyage en Italie en mai 1920 où il se passionne tour à tour pour le Tintoret, l'école vénitienne et Giotto marque son évolution. La mort brutale de son compagnon dans un voyage ultérieur en 1921 le hantera toute sa vie et sera la source indirecte de nombreuses sculptures. En 1922, il se rend à Paris, et fréquente pendant trois ans l'atelier de Bourdelle, à la Grande Chaumière. Les œuvres de Brancusi, de Laurens, d'Archipenko, les sculptures d'Afrique noire, ou encore les statues d'idoles cycladiques imprègnent la pratique de Giacometti, qui tend vers l'abstrait. Entre 1925 et 1930, il réalise ainsi des sculptures-objets. En 1930, il adhère au groupe surréaliste et rencontre Aragon et Breton. 1935 voit un retour à la figure humaine et au travail d'après modèle, qui marque sa rupture avec le surréalisme. Puis en 1940, travaillant de mémoire, il réalise des statuettes, dont les dimensions sont de plus en plus réduites, où les volumes sont comme aplatis et étirés. A partir de 1947, les sculptures s'allongent et deviennent des figures effilées, pour atteindre une taille humaine, voire la dépasser. Les personnages sont fixes telle la *Femme debout* (1952), seuls en mouvements comme *L'Homme qui marche* (1960), statiques ou parfois groupés. Ses modèles récurrents sont Annette, sa femme, son frère Diego, sa mère ou Caroline, une jeune femme rencontrée dans les cafés de Montparnasse. Les portraits, les bustes, et les figures traversant l'œuvre de Giacometti sont autant de témoignages d'une vision humaniste originale.

**Douglas GORDON** (1966, Glasgow)

Artiste écossais, Douglas Gordon étudie à l'école d'art à Glasgow entre 1984 et 1988 où il suit le cours d'art environnemental. Puis il se rend à Londres pour étudier pendant deux ans à la Slade School of Art de 1988 à 1990. Il fréquente jusqu'à 1993 la Transmission Gallery, lieu autogéré par les artistes, puis voyage en Grande-Bretagne et à l'étranger. Le travail de Gordon questionne l'identité et la perception, et s'appuie généralement sur le film et la vidéo. En 1993, dans *24 Hour Psycho*, il ralentit numériquement le film *Psychose* d'Alfred Hitchcock de telle manière que projeté, il dure vingt-quatre heures. La distorsion produite par la durée exagérément lente du film entraîne une perception décalée du spectateur, qui tout en ne ressentant plus la tension originelle des différentes séquences, saisit mieux les mécanismes de l'angoisse qu'applique Hitchcock dans ses films. Gordon met parfois en place un dispositif qui comprend deux écrans, face à face ou partagés, comme dans *Through a Looking Glass* (1999), reprise d'une scène de *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, qui lui permet de jouer avec le spectateur et d'induire des points de vue psychologiques et visuels différents. Gordon emploie le film comme matière première, qui manipulée, accentue la signification d'une scène, ou au contraire, produit un sens nouveau. Différents thèmes sont explorés dans ses œuvres tels la tentation et la peur, la vie et la mort, le bien et le mal, ou bien encore la culpabilité et l'innocence.

**Jean-Olivier HUCLEUX** (1923, Chauny)

Artiste français classé dans les hyperréalistes, Jean-Olivier Hucleux vit et travaille actuellement à Vaux-sur-Seine. Entre 1939 et 1941, il travaille à l'atelier de Broca comme retoucheur-photo, et s'initie la nuit à la peinture. En 1945, il rencontre le peintre André Raffray et s'intéresse de près à Gauguin, Memling, Van Gogh, les Fauves, Matisse et Picasso. Il travaille en tant que professeur à l'Académie de la Grande-Chaumière. Puis en 1947, il devient photographe à son compte. En 1965, il fait la rencontre du critique Jacques Caumont. Il se remet à peindre en 1968 et commence à exposer. En 1971, il réalise des peintures à l'huile à partir de projection de photographies telles que les *Portraits de Jean-Pierre Raynaud* et *Cimetière de Voitures*. Il débute ainsi la série des *Cimetières*, peintures au réalisme acéré représentant scrupuleusement des pierres tombales dans tous leurs détails, qu'il poursuit jusqu'en 1976. La série de peintures à l'huile sur bois, et dessins à la mine de plomb grandeur nature, débutée en 1974, propose une galerie de portraits d'après photographies de collectionneurs, artistes, hommes politiques et écrivains, qu'il continue inlassablement de dresser jusqu'à aujourd'hui. Leur réalisme aigu questionne les rapports entretenus par la photographie, la représentation, la réalité et la peinture. Il peint notamment le *Portrait des Ludwig* (1975), *Les Jumelles* (1978-79), le *Portrait d'Yves Klein* (1987) ou encore le *Portrait de Nelson Mandela* (1999). A partir de 1989, il commence à réaliser une série de *Dessins de déprogrammation*, à l'encre et encre de Chine sur papier, qu'il poursuit encore aujourd'hui.

**Johannes KAHRS** (1965, Bremen)

Artiste allemand, Johannes Kahrs vit et travaille actuellement à Berlin. Il a étudié à l'école des Beaux-Arts de Berlin. Sa pratique explore aussi bien le dessin, la peinture, la photographie que la vidéo. Il s'intéresse à des sujets difficiles en représentant dans un tableau de 1997 à la suite de Courbet et Richter, une femme assise révélant son sexe nu ou bien encore dans un autre tableau de 1993, un homme assis amputé d'une jambe. Dans la vidéo *Sans titre, A-H*, un homme a les yeux, le nez, et les oreilles camouflés par de larges bandes de scotch noir. Quand ces derniers sont arrachés, l'impression de violence est renforcée par les gémissements de la bande son. Les images appartenant au cinéma, à la publicité et à la presse alimentent le travail de l'artiste, les médias de masse se révélant un réservoir d'images communes efficaces. Kahrs cherche à susciter de nouvelles réactions en allant à l'encontre de certaines conventions, en déplaçant les images, en manipulant des séquences qu'il répète inlassablement, ou sur lesquelles il concentre son attention jusqu'à induire un malaise. Il peint de grands formats à l'huile qui reproduisent des arrêts sur image comme *Hula Girl* (2000), gros plan sur un visage qui pousse un cri, éclairé par une lumière clignotante dans l'obscurité. La présence de la violence dans l'œuvre de Kahrs est récurrente, et fait souvent appel au sexe et à la terreur. Plus que l'aspect matériel, c'est la dimension psychologique qui intéresse Kahrs. L'image selon lui ne peut exister sans référence à la narration d'un événement, qu'il soit réel ou fictif.

**Gabriel OROZCO** (1962, Veracruz)

Artiste mexicain, Gabriel Orozco vit et travaille actuellement à Paris, Mexico et New York. Il est le fils du peintre muraliste Mario Orozco Rivera avec qui il travailla pendant quelques années. Il intègre ensuite l'École Nationale des Arts Plastiques de Mexico de 1981 à 1984 et poursuit ses études à l'Institut El Circulo de Bellas Artes de Madrid de 1986 à 1987. La reconnaissance internationale de cet artiste se développe dans les années 1990 avec différentes expositions, notamment son exposition personnelle au Museum of Modern Art de New York, en 1994. L'ensemble de ses objets, de ses photographies et de ses installations n'est pas étranger à l'approche des ready-made de Duchamp, dans la projection d'une intention dans l'objet. Il réalise un ensemble d'installations intitulées *Mesas de trabajo* (1990-2000), grandes tables sur lesquelles sont posés divers éléments qui fondent son travail, autour des idées de volume et de rythme. Plus récemment, il travaille la céramique en produisant des formes rondes ou oblongues avec des parties incurvées, sortes de matrices premières qui préfigurent la naissance du vase. Elles sont mises en correspondance avec les vases présents sur des photographies prises au Mali, parsemés dans le désert. Il réalise également des encres sur papier qui reproduisent avec beaucoup de minutie les nervures de feuilles d'arbre. Orozco propose des œuvres au caractère presque éphémère, donnant son propre point de vue sur la réalité qui nous entoure.

**Giuseppe PENONE** (1947, Garesio Ponte)

Artiste italien, Giuseppe Penone, avant d'être associé au mouvement de l'Arte Povera en 1968, étudie à l'Académie des beaux-arts de Turin. Ses œuvres entretiennent un lien étroit avec la nature, dans laquelle Penone semble puiser une énergie particulière. Il est fasciné par les phénomènes de croissance, le déroulement du temps et la communication de l'homme et des éléments naturels par le souffle ou l'épiderme. Sa pratique passe d'abord par une intervention sur des végétaux, en contrecarrant la croissance naturelle d'arbustes. L'adjonction de filets métalliques, de clous ou de mains en bronze modifient la forme du tronc, la comprime ou la tord, comme dans *Il poursuivra sa croissance sauf en ce point* (1968). A partir de 1969, il produit une série d'arbres, des poutres de bois à partir desquels il dégage le tronc de l'arbre tel qu'il était à un moment de sa croissance. Il s'intéresse aux phénomènes de sédimentation et d'expansion. Il s'intéresse également au tracé des nervures des feuilles dont il transfère la trace sur du tissu et qui n'est pas sans rappeler les circonvolutions du cerveau humain. Plus



récemment, Penone propose des dispositifs qui intègrent des morceaux de cristaux associés à des éléments naturels comme le bois, pour devenir l'« ossature » même de l'œuvre, dans *L'Arbre des vertèbres* (1996). Le tronc de cristal laisse traverser la lumière et le regard à la fois, transparence qui permet de voir au-delà l'écorce de l'arbre.

#### **Gerhard RICHTER** (1932, Dresde)

Peintre allemand, Gerhard Richter habite et travaille actuellement à Cologne.

Entre 1948 et 1951, il suit une formation de peintre décorateur et publicitaire à Zittau. L'année suivante, il intègre l'Académie des Beaux-Arts de Dresde et visite en 1959 la deuxième Documenta de Cassel où il découvre la peinture abstraite et se détermine à passer à l'ouest. Il se rend en 1961 à Düsseldorf où il étudie pendant deux ans à l'Académie des Beaux-Arts. Il y rencontre la même année Sigmar Polke et Blinky Palermo. La découverte du Pop Art, des manifestations Fluxus est un déclic dans son travail. C'est en 1962 qu'il commence à travailler à partir de photographies, qu'il reproduit à l'huile, comme *Tisch (Table)*, 1962), après avoir exécuté des toiles tachistes. Il s'agit de peintures figuratives représentant des paysages, des personnages ou des objets flous en camaïeu de gris. Les premières expositions personnelles de Richter se déroulent en 1964 à la galerie Heiner Friedrich, à Munich et à la galerie Schmela, à Düsseldorf. Il devient professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf en 1971. En 1971-72, il réalise un ensemble de tableaux figuratifs *48 Portraits d'Hommes célèbres*. A partir de 1979, il réalise des peintures abstraites qui distancie la gestualité propre à ce type de peinture. Sa production se diversifie et comprend des peintures sur miroirs. Parallèlement, il réalise des peintures figuratives encore marquées par le flou mais cette fois-ci en couleur ou des peintures sur photographies.

#### **James RIELLY** (1956, Wrexham)

Artiste gallois, James Rielly fait ses études au Belfast College of Art et obtient son diplôme en 1981. Le point de départ de son travail consiste en des peintures brossant les portraits de personnes dont on ne connaît ni l'identité, ni l'histoire. A partir du début des années 1990, il exploite différentes images extraites de journaux, de livres médicaux et de magazines. La pâleur des couleurs semble confirmer l'innocence, la dimension de non-histoire des personnages représentés. Un changement s'opère dans le travail de Rielly en 1995 où les personnages deviennent des êtres mutants, à l'image de la peinture des frères jumeaux qui ont quatre yeux chacun. Rielly, à sa façon, tente de montrer que l'enfance est le lieu par excellence où les anomalies deviennent la norme, engendrant des familles complètement déséquilibrées. L'œuvre intitulée *Random Acts of Kindness* (1996) propose un ensemble de quarante tableaux, des gros plans le plus souvent, sur des visages, un torse d'enfants sans bras, ou des enfants dénudés. L'image peinte de la photo de famille classique où les enfants sont encadrés par leurs parents souriant, se transforme en une vision grinçante, les pantalons baissés des enfants suggérant une violence sexuelle. Rielly dénonce ainsi la bonne conscience sociale en créant des peintures faussement naïves dont le calme est remis en cause par certains détails.

#### **Robert SMITHSON** (1938, Passaic, New Jersey – 1973, Amarillo, Texas)

Artiste américain du Land Art, Robert Smithson est à la fois sculpteur, critique et auteur. Il s'est intéressé dès son plus jeune âge aux sciences naturelles et à la science-fiction, dont l'incidence se révélera plus tard dans son travail artistique. En 1953, il intègre l'Art Students' League à New York, puis en 1956, suit les cours de l'Académie du Musée de Brooklyn. Entre 1957 et 1958, il parcourt les États-Unis en auto-stop et s'installe à Manhattan. Jusqu'à la fin des années 1950, il peint des toiles de facture expressionniste abstraite. Il abandonne la peinture en 1962 pour la sculpture. Dans les *Vortex*, l'agencement de modules en bois et de miroirs construisent une perspective éclatée. L'année suivante, il rencontre les minimalistes Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, et Sol LeWitt. En 1966, en compagnie de l'artiste Nancy Holt, son épouse, et de ses amis, il fait une série de visites de sites industriels abandonnés dans le New Jersey. En naissent les *Nonsites* de 1968, consistant en la présentation de matériaux bruts (cristaux de sel, minerais, obsidiennes, sables) collectés sur place accompagnés de cartes, de dessins et de photographies des sites. Entre 1968-1969, il entreprend les « Mirror Displacements » où il met les miroirs en contact direct avec le terrain. Il réalise ensuite entre 1970 et 1973 des « Earthworks », notamment son œuvre la plus célèbre *Spiral Jetty* (1970) au Grand Lac Salé, en Utah. Ces œuvres, cercles, spirales, buttes, cherchent à renouer un lien originel avec l'espace qui les accueille, en mettant en jeu les notions d'énergie et d'entropie. Il meurt en 1973 alors qu'il survolait en avion sa dernière œuvre inachevée, *Amarillo Ramp*.

#### **Luc TUYMANS** (Mortsel, 1958)

Peintre belge, Luc Tuymans vit et travaille aujourd'hui à Anvers. Il étudie les beaux-arts à l'Institut Saint-Luc de Bruxelles de 1976 à 1978, puis la peinture à La Cambre de 1979 à 1980. De 1980 à 1982, il intègre les cours de peinture de l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers et de 1982 à 1986 étudie l'histoire de l'art à l'Université libre de Bruxelles. A partir de 1982, il se tourne vers le cinéma. En 1992, il participe à la Documenta IX de Cassel. Ses huiles sur toile figuratives représentent la plupart du temps des objets, des intérieurs et des personnages dont la simplicité n'est qu'apparente. Si le contenu n'est pas toujours explicite, l'ensemble de son œuvre laisse persister un sentiment de malaise chez celui qui le regarde. Les sujets que Tuymans aborde sont souvent historiques : crimes nazis ou encore le colonialisme belge au Congo. L'ensemble intitulé *Heimat* (1995) comportant huit peintures, traite du nationalisme flamand, à travers les figures du drapeau ou du village traditionnel par exemple. Le style employé par Tuymans a son importance dans l'impression d'une catastrophe imminente ou déjà passée. Il s'agit le plus souvent de tableaux de petits formats, avec des cadrages presque cinématographiques. Les teintes employées sont généralement délavées. Ainsi les formes sont parfois peu distinctes, proches de l'abstraction, et propices à semer le trouble. L'irréel façonné par Tuymans dévoile une angoisse et une violence latente qui renvoie au traitement par la mémoire de la réalité historique.

## **LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES**

## Constantin Brancusi

- **Timidité**, 1917, tirage original, épreuve aux sels d'argent, 59,9 x 50,3 cm. Legs Constantin Brancusi, 1957. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Vue d'atelier**, vers 1920, tirage original, épreuve aux sels d'argent, 29,9 x 23,7 cm. Legs Constantin Brancusi, 1957. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Etude pour une figure**, vers 1920, tirage original, épreuve aux sels d'argent, 23,9 x 29,7 cm. Legs Constantin Brancusi, 1957. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Le Commencement du monde**, vers 1920, tirage original, épreuve aux sels d'argent, 29,8 x 23,8 cm. Legs Constantin Brancusi, 1957. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Vue d'atelier avec Colonne sans fin**, vers 1920, tirage d'exposition, épreuve gélatino-argentique, 12 x 9 cm. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Tête d'enfant**, vers 1922, tirage original, épreuve aux sels d'argent, 17,1 x 23 cm. Legs Constantin Brancusi, 1957. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Vue d'atelier**, vers 1922, tirage original, épreuve aux sels d'argent, 23,8 x 17,8 cm. Legs Constantin Brancusi, 1957. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Vue d'atelier avec Adam, Eve et coupe**, vers 1922, tirage d'exposition, épreuve gélatino-argentique, 18,5 x 24,5 cm. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Vue de l'atelier avec La Sorcière, Oiseau jaune, Princesse X**, vers 1922, tirage d'exposition, épreuve gélatino-argentique, 13 x 18 cm. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Vue d'atelier**, vers 1922-23, tirage d'exposition, épreuve gélatino-argentique, 39 x 29 cm. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Vue d'atelier**, 1923, tirage d'exposition, épreuve gélatino-argentique, 12 x 9 cm. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Vue d'atelier**, vers 1923, tirage original, épreuve aux sels d'argent, 30 x 23,9 cm. Legs Constantin Brancusi, 1957. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Le poisson**, 1924, tirage original, épreuve aux sels d'argent, 18 x 23,8 cm. Legs Constantin Brancusi, 1957. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Le Coq**, 1924, tirage original, épreuve aux sels d'argent, 23,8 x 18 cm. Legs Constantin Brancusi, 1957. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Vue d'atelier**, 1924, tirage original, épreuve aux sels d'argent, 40 x 29,8 cm. Legs Constantin Brancusi, 1957. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Vue d'atelier**, 1925, tirage d'exposition, épreuve gélatino-argentique, 23,8 x 40 cm. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Trois colonnes sans fin**, vers 1925, tirage original, épreuve aux sels d'argent, 29,7 x 39,8 cm. Legs Constantin Brancusi, 1957. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Le nouveau-né II**, 1925, tirage d'exposition, épreuve gélatino-argentique, 9 x 6,05 cm. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Leda**, 1925-1926, tirage original, épreuve aux sels d'argent, 17,9 x 23,9 cm. Legs Constantin Brancusi, 1957. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **La négresse blonde**, 1926, tirage original, épreuve aux sels d'argent, 23,8 x 17,9 cm. Legs Constantin Brancusi, 1957. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

... / ...

- **Portrait de Mrs Eugene Meyer**, 1930, tirage original, épreuve aux sels d'argent, 23,8 x 17,9 cm. Legs Constantin Brancusi, 1957. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Portrait de Mrs Eugene Meyer**, 1930, tirage original, épreuve aux sels d'argent, 28,2 x 20,1 cm. Legs Constantin Brancusi, 1957. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Portrait de Mrs Eugene Meyer**, 1930, tirage d'exposition, épreuve aux sels d'argent, 18 x 13 cm. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Vue d'atelier**, vers 1930, tirage original, épreuve aux sels d'argent, 39,7 x 29,6 cm. Legs Constantin Brancusi, 1957. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Vue d'atelier**, vers 1930-1933, tirage d'exposition, épreuve gélatino-argentique, 9 x 6,05 cm. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Vue d'atelier**, vers 1930-1933, tirage d'exposition, épreuve gélatino-argentique, 9 x 6 cm. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **L'Oiseau dans l'espace**, 1931-1936, tirage original, épreuve aux sels d'argent, 23,5 x 17,1 cm. Legs Constantin Brancusi, 1957. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

### James Coleman

- **La tache aveugle**, 1978-1990, projection de 162 diapositives. FRAC Haute-Normandie

### Alberto Giacometti

- **Petit buste sur socle**, 1940-1941, bronze, 11,5 x 5,5 x 5,4 cm. Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris
- **Nu debout (recto)**, 1949, mine de plomb, 50 x 32,5 cm. Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris
- **Tête d'Annette (verso)**, 1949, mine de plomb, 50 x 32,5 cm. Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris
- **La Cage**, 1950, bronze, 170 x 34 x 32 cm. Musée de Grenoble
- **Diego au chandail**, 1953, bronze, 50,5 x 27 x 20,5 cm. Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris
- **L'Atelier**, 1954, crayon sur papier fort, 50 x 32,5 cm. Donation Louise & Michel Leiris, 1984. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Intérieur (buffet à Stampa)**, 1954, crayon sur papier fort, 49,7 x 32, 5 cm. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Annette**, 1954, huile sur toile, 55 x 45,8 cm. Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris
- **Henri Matisse**, 1954, mine de plomb, 48 x 31,5 cm. Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris
- **Portrait de Gaston-Louis Roux**, 1956, mine de plomb, 21,6 x 17,6 cm. Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris
- **Yanaihara de profil**, 1957, huile sur toile, 73 x 60 cm. Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris
- **Annette**, 1962, huile sur toile, 92 x 72,5 cm. Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris
- **Annette VIII**, 1962, bronze, 59,5 x 28 x 19 cm. Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris
- **Portrait d'Annette, étude pour la couverture de l'ouvrage de Jacques Dupin, Alberto Giacometti, éditions Maeght**, 1962, crayon lithographique sur papier report, 23 x 20,7 cm. Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris
- **La chambre au St Ermins Hôtel**, 1965, mine de plomb, 56,5 x 37,8 cm. Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris
- **Sculpture de Elie Lotar assis (III) et le modèle dans l'atelier**, 1965, stylo bille, 21,7 x 21 cm. Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris
- **Nature morte à la tasse**, vers 1965, stylo bille, 21,6 x 17,6 cm. Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris
- **Nature morte au pichet**, vers 1965, stylo bille, dessin recto verso, 21,5 x 17,5 cm. Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris

## Douglas Gordon

- *Twenty Four Hour Psycho*, 1993, installation vidéo, durée 24 h. Kunstmuseum Wolfsburg

## Jean-Olivier Hucleux

- *Portrait de Picasso d'après la photo de Brassai en 1935*, 1987, graphite sur papier, 187,5 x 150 cm. Musée Picasso, Antibes
- *Portrait de Joseph Beuys d'après la photo d'Alice Springs*, 1987, mine de plomb sur papier Canson marouflé sur châssis, 191,3 x 149,8 cm. FRAC Centre
- *Portrait de Piet Mondrian d'après une photo de Rogi André*, 1990, mine de plomb sur papier marouflé sur toile, 225,2 x 151,2 cm. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- *Autoportrait n°3*, 1991, mine de plomb sur papier, 200 x 150 cm. Collection particulière

## Johannes Kahrs

- *Hula Girl*, 2000, huile sur toile, 190 x 290 cm. Collection particulière. Courtesy Zeno X Gallery, Antwerpen
- *Hula Girl 2*, 2001, huile sur toile, 160 x 270 cm. Collection particulière. Courtesy Zeno X Gallery, Antwerpen
- *Recline 1*, 2002, pastel sur papier, 151 x 145 cm. Collection particulière. Courtesy Zeno X Gallery, Antwerpen
- *Recline 2*, 2003, pastel sur papier, 190 x 128 cm. Collection particulière. Courtesy Zeno X Gallery, Antwerpen

## Gabriel Orozco

- *Detergent Foam*, 1992, photographie couleur, 41 x 52 cm. FRAC Bretagne
- *Cinco problemas*, 1992, photographie couleur, 41 x 52 cm. FRAC Bretagne
- *Melon in Foyer*, 1993, photographie couleur, 41 x 52 cm. FRAC Bretagne
- *Charco Portatil Congelado*, 1994, photographie couleur, 41 x 52 cm. FRAC Bretagne
- *Dog Urine in Snow*, 1994, photographie couleur, 41 x 52 cm. FRAC Bretagne
- *Havre Caumartin (#14, 15, 16, 17, 18)*, 1999, frottage sur les murs de la station de métro Havre-Caumartin, Paris, mine de plomb et fusain sur papier Japon, 200 x 100 cm chacun. FRAC Picardie
- *Hand Pot*, 2002, terre cuite, 12,5 x 22 x 23 cm. Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris
- *Arm*, 2002, terre cuite, 10 x 39,5 x 22 cm. Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris
- *One*, 2002, terre cuite, 23 x 18,5 x 20 cm. Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris
- *Centered Cylinders*, 2002, terre cuite, 10 x 42 x 16,5 cm; 10 x 43 x 17 cm; 10,5 x 52,5 x 14 cm; 13 x 50 x 14,5 cm. Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris
- *Pozo (Well)*, 2002, photographie cibachrome, 40,6 x 50,8 cm. Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris
- *Sans titre*, 2002, collage et encre sur papier, 28 x 21 cm. Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris
- *Sans titre*, 2002, gouache et craie blanche sur papier vélin, 28 x 21 cm. FRAC Picardie
- *Les Chaussures*, 1993, cuir noir, 30 x 20 x 14 cm. Collection particulière, Marseille

... / ...

## Giuseppe Penone

- **Pressione 2**, 1974, dessin charbon, photographies noir et blanc virées sépia contrecollées sur aluminium, 97,5 x 97,5 cm. Courtesy Giuseppe Penone
- **Terra d'ombra. Mani**, 1998, héliopeinture, bronze, 125 x 887,5 x 32 cm. Courtesy Giuseppe Penone

### Gerhard Richter

- **Portrait du Prinz Sturdza**, 1963, huile sur toile, 150 x 110 cm. Musée des Beaux-Arts de Nantes
- **Morgenstimmung, Seestück**, 1969, huile sur toile, 80 x 100 cm. Musée de Rochechouart
- **Landschaft mit Kleiner Brücke Hubbelrath**, 1969, huile sur toile, 120 x 150 cm. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
- **Grau n° 349**, 1973, huile sur toile, 300,5 x 251 cm. Centre Georges Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- **Spiegel, Grau**, 1991, pigment sur verre, 280 x 165 cm. Musée des Beaux-Arts de Nantes

### James Rielly

- **Sensible Ways**, 1996-1997, 60 huiles sur toile de tailles différentes. Courtesy Timothy Taylor Gallery, London
- **Curious**, 1997, huile sur toile, 182,8 x 152,4 cm. Musée des Beaux-Art de Nantes
- **Comfort 3**, 1999, huile sur toile, 102 x 152 cm. Collection Nathalie Obadia, Paris
- **Thinking Things Through Two**, 2001, huile sur toile, 183 x 152,5 cm. Courtesy Timothy Taylor Gallery, London
- **Full of possibilities**, 2003, huile sur toile, 274,3 x 365,8 cm. Courtesy Timothy Taylor Gallery, London

### Robert Smithson

- **Spiral-Jetty**, 1970, film 16 mm, durée 35 min

### Robert Smithson et Nancy Holt

- **Swamp**, 1971, film 16 mm, durée 6 min

### Luc Tuymans

- **Teacups**, 1986, huile sur toile, 80 x 113 cm. Collection particulière
- **Het Gesprek**, 1987, huile sur toile, 40 x 60 cm. Collection particulière, Belgique
- **De Ontelbare**, 1987, huile sur toile, 210 x 196 cm. Collection S.M.A.K., Gent
- **Bathroom Tiles**, 1992, huile sur toile, 50 x 40 cm. Collection Dirk & Carla Schutyser, Gent
- **The door**, 1996, huile sur toile, 170 x 87 cm. Collection Dexia Banque
- **Passenger**, 2001, huile sur toile, 90 x 60 cm. Sender Collection
- **Sealed Rooms**, 1990, huile sur toile, 36 x 38 cm chacun. David Zwirner Gallery, New York
- **The Servant**, 1990, huile sur toile, 50,5 x 53 cm. Collection particulière
- **Birdwatching**, 1990, huile sur toile, 39,5 x 47 cm. Collection Amphia Ziekenhuis Breda NL
- **Slide # 2**, 2002, huile sur toile, 179 x 134 x 3 cm. Collection particulière

# INFORMATIONS PRATIQUES

## Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes

Ouvert du mardi au dimanche inclus  
de 10h à 18h

### Tarifs

**Individuels :** Tarif plein : 4,65 euros  
Tarif réduit : 3,40 euros (étudiants, groupes à partir de 20)

**Groupes scolaires :** Forfait de 25,20 euros pour 10 à 40 élèves jusqu'à 16 ans

### Gratuité

Le premier dimanche du mois  
Étudiants en art, histoire de l'art, architecture  
Artistes  
Personnels de musée  
Journalistes  
Enfants individuels de moins de 10 ans

### Visites guidées

Comprises dans le droit d'entrée : départ accueil Musée, niveau + 2

**Individuels :** tous les samedis, dimanches et jours fériés à 15h et 16h30  
pendant les vacances scolaires, du mardi au vendredi à 11h et 16h30  
premier dimanche de chaque mois à 15h, 15h30, 16h et 16h30

**Groupes :** uniquement sur rendez-vous avec le service culturel du Musée  
Contact Sophie Gauthier (04 66 76 35 79)

### Atelier d'expérimentation plastique

Pour les enfants de 6 à 14 ans, sur rendez-vous  
Gratuit jusqu'à 10 ans ; 3,40 euros au-delà

**Pour les individuels :** le mercredi et pendant les vacances sur inscription

**Pour les groupes :** du mardi au vendredi sur rendez-vous avec le service culturel  
Contact : Sophie Gauthier

# EXPOSITIONS À VENIR

## **OLIVIER MOSSET - 15 octobre 2004 - 9 janvier 2005**

Olivier Mosset est apparu sur la scène artistique en 1966 et 1967 lors d'une série d'événements organisés en collaboration avec Parmentier, Buren et Toroni. Il a depuis suivi une évolution personnelle concomitante à son installation aux USA dans les années 70, où se réaffirme, autour de la pratique du monochrome, et au-delà de cette approche matérialiste de la peinture, une revendication d'une vérité picturale.

Environ vingt ans après sa première rétrospective en 1985, cette exposition propose une nouvelle lecture du parcours de l'artiste autour de lignes de force, telle que l'appropriation et la question de la signature, le monochrome, la répétition..° Cette exposition rassemblera une quarantaine d'œuvres. Elle permet d'interroger les développements de la peinture abstraite sur ces trente dernières années en suivant la carrière d'un de ses acteurs majeurs d'un point de vue historique, mais aussi au regard des travaux d'une jeune génération de peintres dont les œuvres se situent sur les mêmes positions.

Exposition co-organisée avec le Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne et le Kunstmuseum St Gallen

## **PATRICK VAN CAECKENBERGH - Janvier - Avril 2005**

A l'heure du net et de la mise en évidence d'un réseau qui peut relier au niveau mondial toutes les connaissances des plus futiles aux plus sérieuses, Patrick van Caeckenbergh, artiste flamand né en 1958, est un encyclopédiste habité d'un réseau éminemment personnel et sophistiqué. Tout vient s'y ranger, de la classification animale à l'anatomie, ou au cosmos, mais fait retour à l'artiste qui collecte, classe, réunit. L'un de ses modes d'intervention privilégié est le collage. La plupart de ceux-ci s'inspirent du dialogue du texte et de l'image des publications populaires et scientifiques du XIXe siècle.

Indissociable de sa vie dans le village de Sint-Kornelis-Horebeke en Belgique, comme les encyclopédies du monde classique, la sienne est un monde clos qui met en relation l'infiniment grand et l'infiniment petit.

La maquette de l'exposition est celui du « grand livre », présenté à l'ouverture de l'exposition. A l'opposé du livre sur lequel Micromégas de Voltaire se termine, ce livre est rempli de collages et de photographies d'une profusion baroque. Rétrospective, l'exposition offrira un parcours de vingt-cinq pièces qui, depuis 1986, illustrent cette tentative singulière de mettre de l'ordre sur le chaos du monde.