

SCULPTURE
6 mai – 31 août 2003

Exposition conçue et organisée conjointement par le Centre Pompidou, Musée national d'art moderne et
Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes

Sommaire

Avant-propos

Présentation de l'exposition

Biographies des artistes

Liste des œuvres exposées

Documents iconographiques

Publications

Informations pratiques Carré d'Art

Expositions à venir

Contacts presse pour l'exposition :

Carré d'Art - Musée d'art contemporain – Place de la Maison Carrée – 30031 Nîmes cedex 1
Delphine Verrières - Tél : 04 66 76 35 77 – Fax : 04 66 76 35 85 – E-mail : carreart@mnet.fr

Centre Pompidou – Direction de la communication – 75191 Paris cedex 04 – www.centrepompidou.fr
Service de presse : Anne-Marie Pereira - Tél : 01 44 78 40 69 – Fax : 01 44 78 13 02
E-mail : anne-marie.pereira@cnac-gp.fr – www.centrepompidou.fr



Le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou est né de la volonté du Président Georges Pompidou de créer au cœur de Paris un centre culturel original entièrement voué à la création moderne et contemporaine où les arts plastiques voisinaient avec la musique, le cinéma, les livres...

Installé au cœur de Paris dans un bâtiment à l'architecture emblématique du XXe siècle conçue par Renzo Piano et Richard Rogers, le Centre Pompidou a ouvert au public en 1977. Recevant près de 6 millions de visiteurs par an, le Centre Pompidou aura ainsi accueilli, en près de 25 ans, plus de 150 millions de visiteurs.

Le Centre Pompidou réunit en un lieu unique l'un des plus importants musées au monde possédant la première collection d'art moderne et contemporain en Europe, une grande bibliothèque de lecture publique disposant de plus de 2000 places de travail, une documentation générale sur l'art du XXe siècle, des salles de cinéma et de spectacles, un institut de recherche musicale, des espaces d'activités éducatives, librairies, cafés, restaurant...

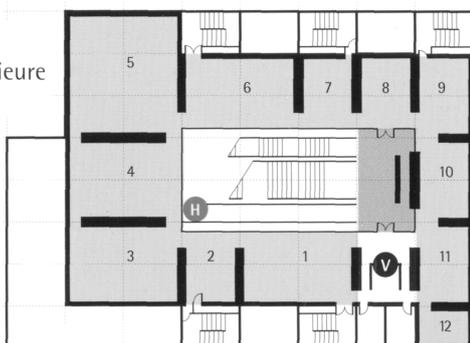
Fidèle à sa vocation interdisciplinaire, le Centre Pompidou organise dans son bâtiment et présente chaque année au public une trentaine d'expositions ainsi que de nombreuses manifestations - cycles de cinéma de fiction, de documentaires, conférences et colloques, concerts, spectacles de danse - de niveau international, dont un grand nombre circule ensuite, tant en France qu'à l'étranger.

L'importance de ses collections permet au Centre Pompidou de concevoir des expositions en partenariat avec d'autres musées et institutions, tant en France qu'à l'étranger : tel est le cas de l'exposition *SCULPTURE* organisée conjointement par le Centre Pompidou et Carré d'Art - Musée d'art contemporain de Nîmes. *SCULPTURE* réunit un ensemble de 74 œuvres issues principalement des collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, et présente, autour de deux axes, la Forme et l'Espace, les enjeux essentiels de la sculpture du XXe siècle.

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

Niveau 2

Musée: Galerie inférieure
Accueil, Billeterie



Niveau 3

Musée: Galerie supérieure
Café, Restaurant, Terrasse



Réalisée à partir des collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, complétée par deux prêts consentis par le Musée Picasso et trois acquisitions de Carré d'Art, la sélection de l'exposition regroupe 74 œuvres de 48 sculpteurs. Elle couvre le XXe siècle de 1910 jusqu'à la période actuelle et privilégie la sculpture à l'exclusion de l'installation.

La muséographie et le déroulement du catalogue suivent une répartition thématique et soulignent la continuité, voire la confrontation des réalisations des grands maîtres du XXe siècle, Brancusi, Giacometti, Arp, Calder..., dont les fonds structurent la collection nationale avec des œuvres contemporaines acquises récemment (Thomas Schütte, Gabriel Orozco, Michel Blazy, Marc Quinn...). L'exposition s'étend sur les deux niveaux du musée, rappelant l'utilisation de l'espace qui était celui de l'exposition inaugurale en 1993.

Traditionnellement liée aux techniques du modelage, de la taille confiée aux praticiens et de la fonte, la sculpture s'ouvre avec le XXe siècle à de nouveaux paramètres qui en modifient l'appréhension. Ainsi, bien que fondée sur un travail d'atelier autour du portrait et du nu, la pratique de Rodin peut être étudiée sous les auspices de notions telles que le fragment et le socle. Dans la deuxième moitié du siècle, plus que la peinture, la sculpture porte les questionnements des artistes sur l'intrusion d'objets quotidiens dans l'œuvre d'art, le partage d'un espace sensible avec le spectateur, le travail in-situ, l'œuvre comme processus plus que comme objet terminé. L'incidence de certaines de ces interrogations à partir des années 60, accompagnée de l'entrée de la vidéo dans le domaine artistique, ont promu l'installation sur le devant de la scène au détriment du volume sculptural, semblait-il dépassé. Pourtant, la sculpture comme forme-centre au sein d'un espace n'a pas disparu. C'est autour de cette persistance qu'est construite l'exposition.

Le parcours de l'exposition

NIVEAU 2

➤ **FORME** **Plein/creux**

L'exposition ouvre sur un ensemble d'œuvres comprises entre 1907 et 1935. Toutes fondées sur une simplification de la forme, menant parfois presque à l'abstraction, elles témoignent du choc que fut la rencontre du cubisme pour de nombreux artistes (**Laurens, Duchamp-Villon, Lipchitz, Freundlich...**) nés entre 1875 et 1890.

Avec le début du XXe siècle, c'est la notion même de volume qui est repensée. À partir de 1907, **Brancusi** installé à Paris depuis trois ans découvre la taille directe. *Le Baiser* dont la première version date de 1907-1908, le *Nu debout* d'**André Derain** (1907) ne se défont qu'à peine de la forme du bloc dont elles sont issues.

Cette sensibilité au caractère compact d'une forme taillée à même le bloc renouvelle l'étroite relation de la forme et du matériau annoncée par les sculptures et les reliefs de Gauguin.

L'intérêt du cubisme pour les arts africain et ibérique précipite un renouvellement de la définition de la sculpture, jusque là acceptée comme une surface tendue sur une structure sous-jacente non visible. À l'instar des cubistes, de nombreux artistes revisitent des thématiques simples : le portrait, le nu, la nature morte. Vers 1912-1918, la *Maggy* de **Duchamp-Villon**, les têtes de **Csaky** et de **Laurens** sont autant d'exemples d'une forme travaillée comme combinaison de plans. S'écartant d'une transcription réaliste directe, leurs recherches désignent l'équivalence du plein et du creux, l'équilibre dans l'asymétrie comme des moyens essentiels au rendu du volume. Très proche de Braque dès 1911, **Laurens** utilise jusqu'en 1925 la pierre ou la terre polychromées (*Tête*, 1918-1919) pour varier les densités des différents plans. Cet usage de la couleur souligne encore le parallélisme de ses recherches avec les papiers découpés.

Pendant tout l'Entre-deux-guerres, le nu féminin est un thème courant. La *Figure assise* de **Lipchitz** est représentative des recherches engagées par l'artiste en 1915. Les personnages qu'il décrit dans son autobiographie comme des « tours gothiques » ou des gratte-ciels, y sont conçus comme une architecture de plans. À partir de 1917 (*Baigneuse*), Lipchitz revient à un agencement plus dynamique de formes plus proches du réel.

De 1910 à 1911, **Brancusi** reçoit dans son atelier une jeune artiste hongroise, Margit Pogany, qui lui inspirera une série de « portraits ». De 1912 à 1933, il réalisera trois versions en divers matériaux, marbre ou bronze, toutes organisées autour de la torsion de la chevelure et des courbes des yeux et de l'arête du nez. Cet ensemble témoigne de la singularité d'un artiste totalement étranger à la nébuleuse cubiste et cependant immédiatement reconnu comme moderne.

Durant les années 30, comme **Laurens** (*Torse*, 1935), **Freundlich** travaille sur les possibilités expressives de l'imbrication des masses. Mais c'est en dehors de tout prétexte figuratif que naît l'élan vertical d'*Ascension*.

La sculpture est au cœur de l'évolution de **Picasso** depuis 1902, date de sa première sculpture. Son séjour au Boisgeloup de 1930 à 1935 est particulièrement prolifique. Les masses courbes des visages et des corps (*Buste de femme*, 1931) font écho aux « géantes » peintes dans les années 20 et au traitement illusionniste de leur modelé. Comme celles-ci, elles s'inspirent du visage de sa compagne Marie-Thérèse Walter. Dans ces sculptures, Picasso exploite librement les déformations issues du cubisme qui tiennent de l'expression du fantasme autant que de l'analyse des plans, ce qui fit de lui l'un des artistes les plus revendiqués par les Surréalistes.

Antiforme

À différents moments de l'histoire, les artistes ont cherché une alternative aux formes géométriques simples. Les cours du Bauhaus, ceux de Klee par exemple, cherchent à cerner l'origine de la forme. À côté des formes géométriques, ils étudient les courbes libres, leurs potentialités expressives et relient celles-ci à la croissance végétale. Aux côtés de sa femme Sophie Taeuber-Arp, **Jean Arp** incarne à partir de 1915 dans ses reliefs de bois peints une recherche similaire sur les formes et les mots. Il réalise ses premiers volumes en plâtre en 1931. Le blanc demeure la couleur habituelle de ses œuvres. Celles-ci seront réalisées en pierre ou en bronze par des praticiens. Par opposition avec l'art abstrait, surtout géométrique, qui trouve en lui-même ses propres règles de développement, Arp révèle dans l'appellation « art concret » la relation intime de l'art et de la vie qu'il souhaite promouvoir.

Ce rapprochement de la forme molle et des mots est perceptible plus de trente ans plus tard dans l'œuvre de **Erik Dietman** (*Le Béret de Rodin*, 1984). L'extrême liberté de ses volumes évoque la façon dont on passe d'un mot à l'autre par contamination progressive dans le calembour ou la contrepétorie.

Chez **Oldenburg**, le mou révèle une véritable distance critique. Les objets choisis dans les sculptures molles réalisées à partir de 1966 sont des objets symboles de la vie américaine. Oldenburg s'attaque à l'idée de monument en agrandissant l'objet à des dimensions colossales ou en « commentant » une sculpture existante (*Maquette for a Monument Donated to Chicago by Pablo Picasso-Soft Version*, 1969). La mollesse,

la couleur blanche peuvent aussi consacrer la disparition du fonctionnalisme et du critère d'utilité de l'objet (*Ghost Drum Set*, 1972).

Par opposition au caractère monumental et définitif des œuvres de Moore et d'Anthony Caro, Flanagan se tourne en 1966 vers des formes aléatoires dont la permanence ne semble plus assurée. Exact contemporain de Flanagan, **Richard Deacon** réalise à partir de matériaux de récupération, acier galvanisé, PVC, tissu, linoléum, bois, des formes qui évoquent librement les organes sensoriels : oreille, main... Le mode de fabrication très évident (colle, nombreux rivets) renforce le mystère d'œuvres qui interrogent la limite entre intérieur et extérieur, envers et endroit. Plus jeune, **Michel Blazy** souligne encore la fragilité de l'œuvre en utilisant des matériaux périssables, fruits, légumes ou papier toilette, symbole même du jetable. Celle-ci apparaît comme l'emblème d'un monde de plus en plus marqué par l'entropie.

Dans un article publié en 1968 dans *Artforum*, **Robert Morris** étudie sous l'appellation antiforme la possibilité pour une œuvre plastique d'exister sans forme. Déjà, vers le milieu des années 60, **Richard Serra**, Robert Morris, **Barry Flanagan** s'intéressent à des matériaux tels que le plomb, le feutre, le tissu bourré de sable, la corde. Tous déplacent l'attention portée normalement à la sculpture comme objet terminé au procédé qui l'a fait naître. Ainsi l'intérêt de Serra pour le caoutchouc se fonde sur son souhait de transférer dans le domaine de la sculpture un geste comparable à l'*Action Painting* de Jackson Pollock. À partir de 1967, Robert Morris réalise des *Wall Hanging* dans de larges plaques de feutre industriel. La forme est liée au poids du matériau, mais le rythme des incisions rappelle la géométrie des œuvres minimales, ironie d'un artiste qui crée une sorte de dépouille de la sculpture par référence aux quartiers de viande suspendus chez le boucher. C'est en noyant, à partir de 1977, du bois, des os, des pierres dans de la résine polyester stratifiée, que **Tony Grand** fait passer un objet ou un matériau, au tracé et à la nature déterminés dans une forme aléatoire qui, se démarque de la géométrie des premières œuvres de l'artiste.

Figure

Toute sculpture, même abstraite, à cause de sa relation à la pesanteur renvoie à l'humain. La présentation ouvre sur deux œuvres antithétiques de Penone et Chamberlain. Toutes deux traitent de l'idée de présence plus que de représentation : empreinte du corps de l'artiste dans la terre pour *Soffio* de **Penone**, assemblage de fragments de carrosseries qui, ici, deviennent la silhouette allégorique d'une *Mariée*, chez **Chamberlain**. L'un souligne l'identité de l'homme et de la Nature tandis que l'autre, américain, relie, non sans poésie, celui-ci à un objet-culte : la voiture.

En 1935, **Giacometti** retourne à la figuration et au travail d'après modèle. Ses portraits et ses figures debout sont parmi les œuvres emblématiques du XXe siècle. Giacometti a longuement évoqué sa difficulté à réunir dans un portrait les multiples facettes du visage qui se présentait à lui et a relaté comment cette maîtrise n'a pu venir que d'une miniaturisation du modèle. Découlant du projet *Monument pour une place* dessiné dès 1931, les longues silhouettes minces sculptées à partir de 1947 expriment la vision aboutie de l'artiste.

À la suite des textes de Jean-Paul Sartre, les figures de Giacometti sont lues comme des allégories de l'humanisme moderne. Leur matière grumeleuse aura une descendance parmi les artistes qui, de Germaine Richier à César, mais à de Kooning aussi, tendent à résumer tous les mythes et les aléas de la condition humaine dans la densité de la matière.

La confrontation des œuvres de **Richier**, de **Kooning**, **Schütte** souligne les sens différents que peut prendre une simple silhouette isolée en pied. À l'opposé des têtes de plastiline qui illustrent l'attention satirique que Schütte porte aux hommes de pouvoir, ses robots surdimensionnés, agrandis à partir de figurines faites en terre, portent en eux la rhétorique vide des faux dieux. Dans les œuvres de **Séchas**, **Barbier** ou **Marc Quinn**, la figure apparaît comme mannequin ou empreinte. Dans ces autoportraits, l'homme générique est malmené. La multiplication des « chirurgiens » de *Polyfocus*, l'empreinte du corps de Quinn contenu dans une peau de banane, par essence ce qu'on jette, renvoient à une existence d'emprunt et semble-t-il, sans véritable valeur intrinsèque. *Le Mannequin* de Séchas figure la terreur d'un homme qui n'assume plus les conséquences de ses actes dans un monde pris dans une évolution implacable et qu'il ne maîtrise plus.

NIVEAU 3

Au deuxième niveau, le visiteur est accueilli par *5 Part Piece (open cubes) in form of a cross* 1966-1969 de **Sol LeWitt**. Travaillant sur la combinaison sérielle de formes simples, LeWitt génère à partir de modules identiques des œuvres différentes, dont les permutations sont en nombre infini. Evidé, le cube entre dans une relation forte avec l'architecture de Carré d'art qui utilise les mêmes matériaux.

Avec **Takis**, la forme entre dans une véritable cybernétique. Celui-ci introduit dès les années 50 l'électricité, le magnétisme dans ses sculptures. Les premiers *Signaux* datent de 1955 et sont tous constitués de minces tiges métalliques portant des objets trouvés.

➤ **ESPACE**

Construction

La présentation ouvre sur le *Monument à la IIIe Internationale* de **Tatline**. Ce projet n'a jamais existé qu'en maquette. La tour, représentant la dynamique de la société révolutionnaire accueillait un cube, une pyramide, un cylindre, une hémisphère en verre contenant des salles de réunion qui devaient tourner sur leur axe à des vitesses différentes. L'artiste poursuit dans cette œuvre l'expérimentation commencée dès 1915 avec les *Contre-reliefs de coin* où le volume apparaît comme une structure ouverte définie par les lignes de tension du matériau.

À mi-chemin entre architecture et sculpture, les frères **Stenberg**, ingénieurs, proposent des constructions qui abolissent la frontière entre art et réel. C'est à une autre réalité qu'aspire **Malevitch** en travaillant sur ses *Architectones*, sorte de maquettes pour des architectures spatiales, l'espace étant pour lui le lieu de rencontre de toutes les énergies physiques et spirituelles.

Brancusi introduit pour la première fois en sculpture l'idée de modules avec la *Colonne sans fin*, construite à partir de la superposition d'une forme toujours identique. En opposition à l'idée classique de composition, ce concept induit la possibilité d'une croissance infinie. **Carl Andre** poursuit cette recherche dès les années 50 avec ses premières sculptures en bois. Réalisée dans la lignée de celle-ci, *Blacks Creek*, datée de 1978, répond au souci de créer une forme à partir de la juxtaposition de cinq éléments bruts. En 1969, Andre fait ses premières *Floorpieces*. Constituées à partir de plaques carrées posées au sol, elles délimitent un espace que le visiteur peut arpenter et expérimenter comme une étendue ou un site participant lui-même de la sculpture.

Empiler, poser, coucher, tresser sont les gestes de base à partir desquels les artistes ont analysé la sculpture. C'est ce à quoi s'applique **Tony Cragg** dès 1978, en utilisant des matériaux de récupération : bouts de ficelle, cailloux, matériaux de construction. Dans *Opening Spiral* (1978), Cragg suggère le mouvement et la croissance en classant les objets par ordre de taille, un procédé absolument simple qui conserve à chacun des objets son identité propre. Dans *Hi-Lift/Zanussi*, **Bertrand Lavier** se contente de superposer deux objets quotidiens pour créer le volume. Depuis 1974, **Vermeiren** poursuit une analyse des composants de la sculpture, dans ses premières œuvres à partir du socle. Dans *Sans Titre*, 1987, cette approche analytique est rendue sensible par les contradictions physiques de l'œuvre : exposition de ce qui est habituellement caché (structure du panneau de plâtre), mouvement suggéré par les roues qui pourtant ne bougent pas. Toutes ces œuvres attestent de la fécondité posthume des recherches de Brancusi sur le socle.

La troisième salle se divise en deux espaces, l'un lumineux et ouvert construit autour de la *Cabane n°6 : les damiers* de **Buren**, l'autre plus restreint, sous la contrainte d'un éclairage artificiel, fluorescent qui, placé très bas, fouille l'espace offert par la forme symétrique. Dans ses *Cellules* puis ses *Propositions d'habitation*, **Absalon** passe au crible les fonctions vitales promues par l'école moderne d'architecture, notamment le Bauhaus. Il les traite dans l'isolement et la neutralité que confère le blanc uniformément répandu sur ses formes. Celles-ci représentent pour l'artiste une alternative individuelle aux conditions de vie habituelles. Répondant aux mesures de son corps, s'ouvrant par un puits, cette habitation se présente comme une suite de passages et de cellules où l'artiste pourrait se lover.

En 1982, **Daniel Buren** déduit les découpes de sa première cabane à partir des traces laissées au mur par des tableaux décrochés, qu'il avait déjà exploitées lors de son exposition au Musée de Mönchengladbach en 1975. Faites de tissu rayé tendu sur châssis, les cabanes de Daniel Buren s'organisent autour de l'idée de découpes et de projection de celles-ci sur le mur de la salle. Respectant l'orthogonalité de l'espace de la pièce, elle la révèle en reliant chacun des murs à la forme centrale simple de parallélepède. Au cœur des relations qui se dessinent entre la pièce environnante et la cabane, il décèle la transformation de la forme centrale en sculpture par la seule présence du cadre offert par la pièce environnante.

Signe

Vers 1920-30, la forme-signe apparaît comme une des premières contestations de la sculpture en tant que volume. Cette réduction de la masse est particulièrement perceptible dans l'usage du bronze ou du métal soudé chez Picasso et son ami **Julio Gonzalez**. Travaillant le métal directement à chaud, Gonzalez dessine la forme dans l'espace (*Daphné*, *La Chevelure*). *Le Tunnel*, *Les Amoureux* illustrent une pratique où le matériau brut -plaque, cylindre, baguettes de métal - est utilisé presque comme un objet trouvé, d'où l'étonnante modernité de ces œuvres.

Après la dure période de la guerre, **Picasso** retrouve dans le Midi de la France à Vallauris un grand atelier. *La Femme enceinte*, de 1949 inaugure une nouvelle période très riche pour la sculpture. Comme *L'Homme au mouton* réalisé la même année dans l'atelier des Grands Augustins à Paris, elle retient l'essentiel et apparaît comme un symbole de la maternité. Elle s'inspire des naissances en 1947 et 1949 des enfants de Françoise Gillot et de Picasso et marie le caractère linéaire des sculptures réalisées en collaboration avec Gonzalez entre 1928 et 1931 avec le traitement de surface des bronzes de la période de Boisgeloup.

Homme et Femme, 1928-1929 de **Giacometti** présente une économie de moyens identique. Entre 1928 et 1934, moment de la pleine adhésion de l'artiste au surréalisme, les sculptures-objets de Giacometti traduisent une mécanique du désir basée sur l'attraction et la répulsion. Sorte de pictogramme, l'homme-arc et la femme-cuiller symbolisent l'opposition et la complémentarité des sexes. Dès cette époque, Michel Leiris les compare à la lecture essentielle proposée par l'art primitif.

Avec l'œuvre de **Calder**, le signe n'est plus allégorique mais bien réel. C'est après une visite à l'atelier de Mondrian en 1930 que Calder développe l'idée de mettre en mouvement des plans de couleurs. Les premiers mobiles (*Fishbones*, 1939) apparaissent en 1932, les stables en 1937 (*Four Leaves and three Petals*, 1939). Les éléments de métal sont toujours des motifs naturels simples : feuilles, pétales..., exprimant l'harmonie qui séduit toujours dans l'œuvre de Calder.

Après la Seconde Guerre mondiale, ce signe devient signal. À la même époque, **Jean Tinguely** introduit le mouvement dans des machines qu'il constitue avec des mécanismes et des objets récupérés. Certaines d'entre elles, comme *Méta-matic n°1*, 1959, première machine à dessiner, critiquent le rôle de l'artiste et de l'objet dans la société. Avec la série des *Balubas*, Tinguely se rapproche du groupe des Nouveaux Réalistes par son usage d'objets, jouets, déchets de ferraille dans une sculpture dont la composition semble sans cesse près d'être mise à mal par le mouvement.

Espace de projection

Ce thème s'organise autour de l'intérêt montré dans certaines œuvres pour un espace prospectif, hors de l'espace réel. Les socles, les vitrines ou les dimensions de maquette de certaines œuvres sont des barrières qui mettent à distance le spectateur pour mieux souligner l'existence d'un espace autre où s'exposent l'inconscient, le symbolique, l'expérimentation. Le *Petit théâtre*, 1959 de **Arp** avec son ouverture centrale comme une scène et ses efflorescences végétales semble en être la pièce éponyme. Une disposition presque similaire se trouve dans la *Concetto Spaziale - Scultura nera*, 1947 de **Lucio Fontana**. Elle exprime le souci « spatialiste » de l'artiste de passer au travers du miroir de la matière, affirmé également à la même époque dans ses peintures incisées.

Les deux œuvres de **Giacometti**, écartées de quelques vingt années nous projettent dans deux espaces différents, celui du jeu dans *Paysage-tête couchée* (1932) où les reliefs correspondent à autant de règles et de conduites symboliques entées dans l'inconscient et celui de la rue pour *Figurine dans une boîte entre deux maisons* (1950) plus proche du réel. Tous deux cependant apparaissent comme la représentation du vide dangereux au sein duquel l'individu se déplace.

Petit panneau bleu, v. 1938 et *Disque blanc, disque noir*, un peu plus tardif (1940-1941) illustrent les brèves recherches de **Calder** sur le mouvement motorisé. Très picturaux, à cause de leur panneau de fonds, ils rappellent que les premières œuvres de Calder sont liées au monde du cirque et semblent offrir un bref contrepoint abstrait à cet espace de représentation.

Cy Twombly poursuit régulièrement la sculpture à partir de 1976, qu'il réalise avec des boîtes en cartons, morceaux de bois, objets quotidiens, fleurs. Installé à Rome depuis 1957, Twombly est nourri de culture ancienne classique. Le blanc (plâtre peint ou bronze patiné) qui recouvre les objets les fait passer du statut d'humbles memoranda à celui de monument sur le théâtre de l'histoire.

L'œuvre de **Calzolari** se fonde sur une symbolique du matériau : la lumière, le froid, le plomb, à partir de laquelle l'artiste cherche à atteindre le sublime. Dans *L'air vibre du bourdonnement des insectes*, 1970, l'échelle couverte de givre propose une ascension mentale hors du concret, expérience singulière en opposition avec le jour d'été évoqué par le titre.

Dès les premiers *Tableaux-pièges* en 1960, **Spoerri** transfère dans le monde de l'art les objets quotidiens, rassemblés sur un étal de puces ou laissés à l'issue d'un repas. La verticalité qu'il leur impose crée pour eux un espace du regard complètement neuf. **Christo** réalise en 1958 ses premiers emballages. Il révèle l'objet comme se révèle le lieu dans les projets monumentaux entrepris plus tard. Développant la logique du ready-made de Duchamp, l'artiste ne se contente pas de choisir l'objet. L'emballage fait déborder l'objet de sa simple existence, le fait entrer dans un temps autre, celui des possibles : un déplacement, une manipulation qui dépassent sa simple présence. Cette salle rassemble des démarches où ce saut vers un espace autre abandonne toute allégorie et procède du travail sur un élément de réalité.

Plus récemment, Gabriel Orozco et Fischli/Weiss en poursuivent la logique. Les *Mesas de Trabajo* de **Gabriel Orozco** (1990-2000) réunissent des objets trouvés (fragments d'écorces de fruits, galets...), d'autres modelés, des maquettes de projets. Cette proposition ne recèle aucune mise en ordre particulière mais prélève une tranche temporelle au sein du travail continu de l'atelier. Dès 1981, **Fischli/Weiss** ont souvent conçu leurs expositions autour de vitrines ou de tables où sont groupés des objets divers. On ne sait si leurs moulages en élastomère noir d'objet grandeur nature proviennent de l'environnement immédiat des artistes ou de simples rencontres. Ils se rapprochent toutefois de la collecte d'Orozco où l'image et l'objet peuvent être perçus comme autant d'amorces de narrations ou de situations que l'artiste propose parallèlement au grand chaos du monde.

Cette manifestation est rendue possible grâce aux œuvres des Collections nationales dont le Centre Pompidou a la garde. Elle marque la seconde collaboration entre les deux Institutions. Une première exposition, "Au fil du trait, De Matisse à Basquiat- œuvres sur papier du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne", avait eu lieu à Carré d'Art du 26 juin au 27 septembre 1998.

Co-commissaires de l'exposition : Françoise Cohen, directrice de Carré d'Art – Musée d'art contemporain et Marielle Tabart, conservateur au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

BIOGRAPHIES

Absalon [Eshel Meir dit] 1964, Rehovot (Israël) – 1993, Paris

Peu disposé à parler de son passé, Absalon se considère très tôt comme un nomade. C'est en 1990 qu'ont lieu ses premières expositions personnelles : " Propositions d'habitations (échelle 1:1) " à la galerie Aika (Jérusalem) et " Cellules " à la galerie Crousel-Robelin/Bama (Paris). Absalon définit des espaces où l'on chercherait en vain un ordre préexistant ou des formes reconnaissables. Ses *Propositions d'habitations* évoquent les *Architectones* de Malevitch et leur vision totalisante d'un monde futur, mais on ne trouve chez Absalon que des " propositions individuelles ", qui ne comportent nulle trace d'idéalisme : son geste, dit-il, consiste à " ranger ". Ni sculptures, ni architectures, ni mobilier, ces œuvres sont des combinaisons de formes élémentaires que l'artiste a élaborées en écartant toute idée de fonctionnalité, et qu'il a recouvertes uniformément de blanc, comme pour les neutraliser définitivement. Elles nous renvoient, de fait, à quelque chose qui serait de l'ordre du résiduel, aux fragments d'une civilisation révolue, ou par projection, au devenir uniforme et archétypal de ce " décor " qui nous est offert au quotidien.

Carl Andre 1935, Quincy (Massachusetts)

Après une formation à la Phillips Academy de Andover (1951-1953), Carl Andre effectue en 1954 un séjour en Europe, où il découvre la sculpture de Brancusi et le site mégalithique de Stonehenge. De retour à New York, il partage l'atelier de Stella et, à son contact, élabore ses premières sculptures en bois. Pour sa première exposition à New York en 1965, il investit la galerie Tibor de Nagy avec de grandes structures modulaires en matière plastique de fabrication industrielle. " Je voulais saisir et tenir l'espace de la galerie – pas simplement le remplir ", expliquera-t-il plus tard, définissant ainsi la sculpture comme un lieu spécifique. A partir de 1969, les *Floorpieces (144 Tin Square, 1975)*, constituées de plaques de métal carrées de dimensions identiques posées au sol, sont ses œuvres les plus célèbres. Andre – retenant la leçon de la *Colonne sans fin* de Brancusi – a simplifié son travail et redéfini la sculpture par ses procédés de construction et son contexte spatial (la sculpture comme " forme ", " structure " et " lieu "). Depuis 1971, il utilise des éléments modulaires de bois brut standardisés, de format rectangulaire, pour construire des structures géométriques élémentaires empruntées à l'architecture (*Blacks Creek, 1978*).

Jean Arp 1886, Strasbourg – 1966, Locarno

Plasticien et poète par les aléas de l'Histoire et par sa double culture, Jean Arp appartient à la fois au dadaïsme zurichois et allemand et à l'avant-garde parisienne. Après avoir suivi les cours de l'académie de Weimar (1904), puis ceux de l'académie Julian à Paris (1908), il est aux côtés de Tzara au cabaret Voltaire à Zürich en 1916. Il crée ses premiers reliefs en 1916-1917. Vers 1920, il se lie avec Marx Ernst à Cologne ; rencontre Kurt Schwitters à Hanovre en 1923 et publie avec El Lissitzky *Les Ismes de l'art* en 1925 à Zurich. En 1929, il se fixe à Meudon, et participe désormais à l'activité artistique parisienne, où il est l'un des rares artistes à concilier l'art abstrait et le surréalisme dans « l'art concret ». Dès 1933, il montre ses premières sculptures en ronde-bosse, sculptures en plâtre – pour certaines transposées en pierre (*Pépin géant, 1937*) –, qui se posent, contrairement aux précédents reliefs en bois qui, eux, s'accrochent. Introduite aux États-Unis par Peggy Guggenheim et Alfred Barr, l'œuvre sculptée de Arp connaît en 1954 une consécration officielle avec l'attribution du Prix international de la Biennale de Venise.

Gilles Barbier 1965, Port-Vila (Vanuatu)

Gilles Barbier est diplômé de la Faculté des lettres d'Aix-en-Provence et de l'École d'art de Luminy (Marseille). Il vit et travaille à Marseille. Il présente *Comment mieux guider notre vie au quotidien* à la galerie Georges-Philippe & Nathalie Valois en 1995, puis *La Meute des clones trans-schizophrènes* au Musée de l'abbaye Sainte-Croix, aux Sables-d'Olonne, en 1999. Nourri de science-fiction, le paysage artistique de Barbier s'étend à divers champs de la création : photographie, dessin, peinture, vidéo, bande dessinée, roman-photo, écriture, composition musicale, installation. Dans son travail, l'artiste apparaît en tant qu'acteur, se mettant en scène dans une critique sociale et une autocritique ironique, farceuse, dérangeante (*Polyfocus, 1999*).

Michel Blazy 1966, Monaco

Avant de s'établir à Paris, Michel Blazy a fréquenté la Villa Arson à Nice. Ses installations sont réalisées avec les matériaux les plus humbles de l'espace quotidien : papier hygiénique (*Sans titre, 1994*), coton, lentilles, bouteilles de plastique, papier d'aluminium, farines alimentaires. L'œuvre ainsi créée représente un micro-univers, à la fois précaire et féérique, qui tient autant du jardin secret que de l'arrière-cuisine. Tel un organisme vivant, elle évolue avec le temps : constituée de bulles de savon, elle se délite ; faite de bouillie de farine, elle sèche. Les flaques de purée de légumes moisissent ; les lentilles germent ; les bouquets de spaghettis s'effondrent ; le papier hygiénique se disperse. À l'idée de nature correspondent des formes qui font écho aux œuvres des artistes du Land Art, mais dont l'artiste dispose avec une fantaisie et un humour iconoclastes.

Constantin Brancusi 1876, Hobitza (Roumanie) – 1957, Paris

L'œuvre de Constantin Brancusi est celle d'un créateur solitaire, qu'il est difficile de relier à un courant artistique précis. Sensible aux simplifications de la sculpture africaine comme les cubistes, Brancusi est à la recherche d'une nouvelle réalité plastique. Cependant, la référence à un monde naturel et cosmique, qui sous-tend l'ensemble de son œuvre, l'éloigne des préoccupations plus intellectuelles de ces derniers. En 1894, il s'inscrit à l'École des arts et métiers de Craiova, puis, en 1898, aux Beaux-Arts de Bucarest. Arrivé à Paris en 1904, il suit l'enseignement de l'École des beaux-arts et expose au Salon d'automne dès 1906. Il réalise en 1907-1908, ses premières " tailles

directes”, préférant désormais dégager ses formes du “ bloc ” naturel – bois, pierre ou marbre, procédé qu’il emploiera lors de l’élaboration du *Baiser* (1923-1925). Faisant scandale par sa forme ambiguë issue d’une silhouette de femme en marbre retaillé, la *Princesse X* (1915-1916) est refusée au Salon des indépendants de 1920, tandis que *L’Oiseau d’or* (1919-1920) y occupe une place d’honneur. Brancusi assiste alors aux manifestations dada et rencontre Picabia et Tzara. En 1921, il se lie avec Cocteau, H. P. Roché, Satie et Man Ray – ce dernier l’aidera à installer une chambre noire dans son atelier. Il réalise la première version du *Grand Coq* en terre en 1923. En 1926, il installe pour la première fois in situ une *Colonne sans fin*, taillée dans un arbre du jardin de Steichen. Son dernier voyage sera pour les États-Unis en 1939, tandis que sa dernière œuvre, la quatrième version du *Grand Coq*, sera achevée en 1949.

Daniel Buren 1938, Boulogne-Billancourt

En employant dans ses premières toiles un tissu industriel constitué de *bandes égales* et *verticales* blanches et indifféremment colorées qu’il utilise comme fond, *surface* et *lieu* de l’inscription de la peinture comme *non-lieu*, Daniel Buren invite à prendre garde à toute biographie. Il a été élève, entre autres, à l’École des métiers d’art et la plupart de ses activités – films, son, vidéo – sont indispensables à quiconque cherche à comprendre son projet et à apprécier la rigueur de sa méthode. Ainsi, il n’est pas une installation qu’il n’ait accompagné d’un descriptif, de notes explicatives, parfois d’un plan auquel lui-même s’est soumis : de là, le concept “ *in situ* ” repris par bon nombre après lui. À la vérité, toute l’œuvre de Buren se veut discipline et morale. Si l’artiste se situe dans une perspective purement picturale, son œuvre va développer la notion de peinture jusqu’aux limites mêmes de son fonctionnement. La peinture n’ayant ici plus lieu d’être, elle ne se constitue plus, dès lors, en une utopie. Il s’agit davantage pour Buren de circonscrire un lieu sans lieu, “ d’encadrer une absence ”, de “ révéler / critiquer / démonter / scénographier ” le lieu qu’on lui propose d’investir.

Alexander Calder 1898, Philadelphie – 1976, New York

Après des études d’ingénieur (1915-1919), Alexander Calder suit des cours de peinture à l’Art Students League de New York de 1923 à 1926. Durant son premier séjour à Paris, en 1926-1927, il aborde, avec de petits objets, le travail du bois et du fil de fer. En 1930, une visite mémorable à l’atelier de Mondrian détermine Calder dans la voie de l’abstraction – il rejoindra en 1931 le groupe Abstraction-Création – avec, aussitôt, l’idée de faire bouger des plans colorés dans l’espace. Cette ambition l’amène à réaliser ses premières constructions, encore timidement articulées et oscillant légèrement, auxquelles succèdent celles que Duchamp dénomme les “ Mobiles ”, à l’occasion de l’exposition à la galerie Vignon en 1932, et qui, elles, sont caractérisées par un mouvement franchement actionné à la main ou par un moteur. Vers 1937, parallèlement aux Mobiles, de plus en plus grands, apparaissent les “ Stables ” – appellation proposée par Arp –, dont les grandes tôles peintes se trouvent ancrées au sol. Les deux principes seront bientôt réunis, donnant lieu à de nombreux Mobiles-Stables (*Four Leaves and Three Petals*, 1939).

Pier Paolo Calzolari 1943, Bologne

En 1967, Pier Paolo Calzolari réalise ce qu’il appelle des “ Actes de passion ”, écartant ainsi délibérément les termes inappropriés d’environnement, de happening ou de performance. L’introduction d’une dimension organique, la création de tensions, la sollicitation des sens au-delà de la vue seule sont autant d’éléments qui le rapprochent aussitôt des artistes de l’Arte Povera. L’art de Calzolari vise de plus en plus explicitement le sublime, en même temps qu’il constitue une réflexion sur sa propre définition et sur celle de la peinture – qu’il pratique de nouveau à partir de 1974. L’utilisation fréquente d’écritures au néon, confrontées à des blocs de glace, n’est pas dépourvue d’implications métaphysiques (*L’aria vibra del ronzo degli insetti*, 1970). Mais cette cristallisation glaciaire, extraordinairement séduisante, que l’on retrouve tout au long de son œuvre sous des formes diverses, n’est qu’un rite parmi d’autres d’un culte voué au “ passage entre l’espace physique et l’espace mental, entre l’instant et la durée, le langage et la forme ”.

John Chamberlain 1927, Rochester (Indiana)

À partir de 1951, John Chamberlain suit les cours de l’Art Institute of Chicago, puis, de 1955 à 1956, ceux du Black Mountain College. Il s’installe à New York en 1956. C’est en 1957 qu’a lieu sa première exposition personnelle : son œuvre est alors perçue comme une extension sculpturale des principes de l’expressionnisme abstrait. Avec Mark Di Suvero, Chamberlain semble en effet prolonger la réflexion des peintres expressionnistes abstraits tout en reprenant à son compte certains principes dont il a eu la révélation devant la sculpture de David Smith. La plupart de ses sculptures ont été réalisées à partir de véhicules détruits. Elles apparaissent à ce titre comme le résidu de la civilisation de l’automobile d’où elles sont issues et à laquelle elles servent en quelque sorte de mémorial. Mais plus que la suggestion de l’accident, chacune d’entre elles propose à la fois un déplacement poétique et une investigation physique et brutale.

Christo 1935, Gabrovo (Bulgarie)

Christo Javacheff fait ses études à l’Académie des beaux-arts de Sofia puis à celle de Vienne de 1953 à 1956. À partir de 1958, il vit à Paris, où il exécute ses premiers *Empaquetages* et *Objets empaquetés* (*Empaquetage sur une table*, 1961), esquissant ce qui sera l’ambition de son œuvre : une réalisation à l’échelle monumentale où la démesure se confond avec l’utopie. Les premiers projets importants datent de 1961, année où il réalise un empilement de barils et des empaquetages dans les docks du port de Cologne avant d’ériger en 1962, rue Visconti à Paris, un mur de 204 barils d’essence qu’il appellera *Rideau de fer* en signe de protestation contre l’édification du mur de Berlin. Le *5 600 Cubicmeter Package* (1968) à la Documenta IV de Kassel – qui joue avec l’apesanteur comme un dirigeable –, la *Wrapped Coast* (1969) en Australie, *The Valley Curtain* (1970-1972) dans le Colorado, *The Running Fence* (1972-1976) en Californie, *The Surrounded Islands* (1980-1983) dans la région de Miami – où l’artiste cerne de toile rose onze îles de la baie de Biscayne – et *L’Empaquetage du Pont-Neuf* (1985) à Paris sont autant de projets pouvant apparaître tout à la fois comme une proposition possible de ce que l’on a désigné comme le Land Art et comme une intervention dont la mise en scène, constitutive de l’œuvre, l’apparente au théâtre.

Tony Cragg 1949, Liverpool

Tony Cragg appartient à une génération de sculpteurs, révélée au milieu des années 1970, qui réagit à la fois aux recherches novatrices conduites à Londres pendant les années précédentes et aux expressions internationales du minimalisme et de l'Arte Povera. Après avoir suivi une formation scientifique, il opte pour l'expérimentation artistique. Dans ses premières œuvres réalisées au Royal College of Art – où il entre en 1973 –, il invente les procédures rudimentaires de création de la forme – empilement, agglomérat, dispersion – qu'il applique à des matériaux naturels ou artificiels récupérés. La collection d'objets, de formes, de matériaux, les gestes et les formes élémentaires, qui déterminent les *Empilements*, les *Hybrides* et les compositions d'objets, auxquels aboutissent en 1975 ses travaux d'étudiant, vont constituer les éléments fondateurs de ses recherches. Très vite, sa démarche s'oriente vers une archéologie de la vie moderne, avec des œuvres d'une grande richesse d'invention qui, toutes, puisent dans un même vocabulaire thématique : les formes simples – formes géométriques ou d'objets ordinaires –, le paysage et les formes organiques et scientifiques provoquent des phénomènes de rupture et de contraste (*Opening Spiral*, 1982). Par les jeux d'échelle, par la dislocation des éléments constitutifs de la forme, par la dissonance entre les matériaux, par l'aspect à la fois de critique sociale et de fascination pour l'objet de consommation, l'artiste introduit un rapport de l'œuvre au spectateur complexe, parfois paradoxal.

Joseph Csáky 1888, Szeged (Hongrie) – 1971, Paris

Joseph Csáky effectue de brèves études de sculpture à l'École supérieure des arts décoratifs de Budapest et un apprentissage à la Manufacture de céramique de Pécs, avant son arrivée à Paris, en 1908. Il exécute ses premières œuvres à tendance cubiste en 1911 qu'il expose la même année, ainsi qu'en 1912 et 1913, aux Salons d'Automne et des Indépendants. *Tête* (1914) est l'une des trois pièces ayant survécu de la période d'avant-guerre. Après la Première Guerre mondiale, Csáky réalise en 1919 des œuvres d'un cubisme abstrait, constituées de formes coniques. Suivent, en 1920, des reliefs et des têtes en pierre d'une abstraction puriste. L'œuvre de Csáky devient progressivement plus symétrique et ornementale, révélant l'influence à la fois de l'art nègre et de l'architecture décorative. Vers 1926, Csáky adopte un style de figuration dite " lyrique " qu'il n'abandonnera plus jusqu'à sa mort, dans la misère et l'oubli, à Paris.

Richard Deacon 1949, Bangor (Pays de Galles)

Après des études à Londres à la Saint Martin's School of Art puis au Royal College of Art, Richard Deacon suit une formation d'histoire de l'art et de philosophie à la Chelsea School of Art jusqu'en 1978. Appartenant à la génération des sculpteurs anglais des années 1980, Deacon est très proche de Cragg. Deacon ne sculpte pas, il " fabrique " à partir de matériaux banals qu'il assemble avec de la colle, des rivets et des vis. Il accentue les traces matérielles du processus (excès de rivets, coulures de colle) afin d'ironiser sur l'efficacité industrielle mais surtout pour faire l'apologie d'un travail fait à la main. Ainsi, selon, Deacon, " la surdétermination du processus de fabrication est une façon de renvoyer à la présence de l'homme, auteur et destinataire de la sculpture ". Primauté du langage et du discours culturel, biomorphisme, exclusion des angles au profit des courbes, de la masse au profit de la ligne qui dessine dans l'espace, rapport d'effleurement au sol sont les autres caractéristiques de l'œuvre de Deacon (*Breed*, 1989).

Willem de Kooning 1904, Rotterdam – East Hampton, 1997

Willem de Kooning suit des cours à l'Académie des arts et techniques à Rotterdam à partir de 1916 avant d'émigrer aux États-Unis en 1926. Dans le cadre du WPA (Work Progress Administration), il participe en 1935 à des décorations murales avec Léger. En 1938, il se consacre entièrement à la peinture. À la fin des années 1930, De Kooning associe des portraits d'hommes et de femmes – qui révèlent l'influence de Picasso – à des abstractions colorées, dérivées des formes anatomiques des surréalistes Gorky et Matta. Ce n'est qu'en 1969 que l'artiste découvre la sculpture et a ainsi l'occasion d'expérimenter un nouveau matériau ; il se met à l'épreuve de la terre pour en jouer littéralement, souvent les yeux fermés. De ce brassage ludique de la matière sont issues des petites pièces qui seront plus tard agrandies (*The Clamdigger*, 1972), et qui ne semblent exister que pour le plaisir de les manipuler. Avec la volonté de garder la trace de la main comme témoignage de sensations nouvelles, De Kooning, par le modelage, renoue avec la tradition de la sculpture de Rodin. Dans le contexte minimaliste des années 1970, il restaure le volume plein qui s'érige en monolithe dans l'espace, et réintroduit la nécessité du caractère tactile de l'objet sculpté.

André Derain 1880, Chatou – 1954, Chambourcy

À l'âge de 19 ans, André Derain s'inscrit à l'académie Carrière, où il se consacre à la peinture. Lié à Matisse depuis 1899, il rencontre Vlaminck la même année et, ensemble, ils pratiquent une peinture brillante qui fait scandale au Salon d'Automne de 1905. Mais le fauvisme n'est qu'un intermède : dès 1907, Derain, en contact avec Picasso et ses amis du Bateau-Lavoir, regarde à nouveau vers Cézanne et aborde les problèmes de la grande composition. Émule tout à la fois de Matisse (*Nu bleu : souvenir de Biskra*, 1907) et de Picasso (*Les Demoiselles d'Avignon*, 1907), il présente au Salon d'Automne de 1907 des *Baigneuses* qui font sensation. Derain entre alors chez le marchand Daniel-Henry Kahnweiler. Parallèlement aux cubistes de la galerie, il poursuit une voie personnelle, qu'on a appelée, de façon trop simpliste, sa période " gothique " ou " byzantine ", confondant son goût pour l'art primitif et sa passion pour l'art des musées.

Erik Dietman 1937, Jönköping (Suède) – 2002, Paris

Installé en France depuis 1959, Erik Dietman est étroitement lié aux recherches d'une génération qui, à la fin des années 1950, jette un regard critique sur l'évolution de l'art moderne. Ses premières œuvres, en 1954-1955, se placent sous le signe du commentaire, porté sur une image déjà constituée qui sera griffonnée, annotée, réinterprétée. Empruntant aux moyens du graffiti et du dessin libre, puis aux mots, manuscrits ou imprimés, Dietman a recours à tous les registres du langage. De 1961 à 1965, ses productions majeures sont les Objets pensés (ou pansés), appelés aussi Sparadraps. Dans la période suivante, de 1966 à 1976, le langage de Dietman se libère et prolifère dans

les jeux de mots et les pseudonymes variés qui désignent les œuvres et l'artiste. Au début des années 1980, Dietman engage une nouvelle investigation, sur le terrain, cette fois, de la sculpture. Ce mode traditionnel va se plier, sous ses mains, aux mêmes lois que les rebuts ou les images qui composaient les assemblages. Dietman les intègre dans un processus qui reste totalement aléatoire, mêlant sentiment poétique et dérision (*Le Béret de Rodin*, 1984). En bouleversant les échelles et les hiérarchies, il soumet la plastique aux lois de l'imaginaire.

Raymond Duchamp-Villon 1876, Damville – 1918, Cannes

Issu d'une famille de six enfants – qui compte Jacques Villon, Suzanne Duchamp-Crotti et Marcel Duchamp – Raymond Duchamp-Villon se consacre à la sculpture à partir de 1899, lorsqu'une grave maladie le contraint à abandonner ses études de médecine. En 1902, il commence à exposer dans les Salons parisiens. À partir de 1910, l'adoption d'une stylisation plus archaïsante le conduit à étudier les volumes pour eux-mêmes et à préférer un langage plastique plus réductif (*Maggy*, 1912-1948). En 1911, il participe avec ses frères à la fondation de la Section d'or à Puteaux. Ce groupe, auquel se joignent notamment Gleizes, Delaunay, Picabia, Léger, Archipenko et Kupka, cherchait à conférer au cubisme un caractère plus concerté, plus dynamique aussi, fondant essentiellement ses recherches sur la couleur, la lumière et l'expression du mouvement.

Peter Fischli et David Weiss 1952 et 1946, Zurich

Peter Fischli et David Weiss suivent tous les deux une formation artistique – Académies d'art d'Urbino et de Bologne pour le premier, Écoles d'art de Zurich et de Bâle pour le second –, avant de travailler ensemble, à partir de 1979, sous une seule signature, F/W. Leur première exposition personnelle a lieu en 1981 à la galerie Stähli à Zurich. Dans une optique résolument Dada, Fischli et Weiss, réalisent des assemblages d'objets curieux et éphémères qu'ils filment ou photographient. *Photo-équilibres* (1984-1985). Dans *Le Cours des choses* (1986-1987), ils filment les glissements en chaîne d'installations déséquilibrées. Dans les années 1990, ils réalisent un ensemble de vidéos, les Archives panoptiques, où ils filment leurs voyages, la banalité ou les surprises de la vie quotidienne. Il y a dans l'œuvre de Fischli et Weiss une poésie de la récupération, du kitsch, de la dérision mais aussi une réflexion post-moderniste sur les rapports qui existent entre la forme, la fonction et une esthétique de la représentation.

Barry Flanagan 1941, Prestatyn (Pays de Galles)

On placerait volontiers l'œuvre de Barry Flanagan sous le signe de la Pataphysique, tant l'admiration qu'il porte à Jarry et à sa " science des solutions imaginaires " aide à éclairer son propos. Élève à la Saint Martin's School of Art comme Gilbert & Georges, Flanagan travaille en 1960 avec Anthony Caro, puis, en 1964, avec Philip King. C'est d'abord en réaction contre l'œuvre de Henry Moore et ce que l'on pourrait appeler la " vanité du bronze " et, d'autre part, les velléités d'ingénieurs architectes de King et de Caro – que l'œuvre de Flanagan se situe. Elle confronte à la monumentalité et à la pérennité des matériaux la fragilité du tissu, de la corde ou du plâtre. Elle reconnaît dans l'exercice amusé de la sculpture le goût polymorphe d'une démarche qui se veut plus attentive à suivre la nature du matériau qu'à la dompter. Usant de chiffons, glorifiant l'ordinaire, Flanagan édifie des sculptures qui opposent aux efforts vers le monumental de la génération précédente l'anatomie improbable de formes vacillantes qu'il dit tout à la fois " maniables ", " pratiques " ou " pliables " (*Casb 1'67*, 1967).

Lucio Fontana 1899, Rosario de Santa Fé (Argentine) – 1968, Varèse (Italie)

Établi à Milan dès 1905 avec son père, Lucio Fontana suit, à partir de 1914, les cours de l'École du bâtiment Carlo Cattaneo, où il s'initie à la sculpture. Réformé lors de la Première Guerre mondiale, il ouvre en Argentine un atelier de sculpture (1922-1925). En 1928, de retour en Italie, il suit les cours du sculpteur symboliste Adolfo Wildt à Milan, et subit jusqu'en 1930 l'influence de Maillol. C'est vers 1931 que les premiers éléments abstraits apparaissent dans son œuvre (*L'Uomo Nero*). Fontana participe au groupe des artistes italiens de la Galleria Il Milione à Milan (1934), puis adhère au mouvement Abstraction-Création à Paris (1935), où il rencontre Miró, Tzara et Brancusi. Il rédige à Buenos Aires le " Manifesto Blanco " (1946), le premier des nombreux manifestes qu'il publiera. La *Concetto Spaziale - Scultura nera* (1947) appartient à cette époque " matiériste et informelle ". Cette œuvre inaugure la recherche de Fontana sur l'espace-matière, qui sera l'un des thèmes essentiels de son art. La terre, coulée en bronze, s'érige en un site dégagé de tout anthropomorphisme. L'œuvre se donne comme projet, comme fragment inachevé ; elle suggère d'abord une germination, une figure en gestation.

Otto Freundlich 1878, Stolp (Poméranie) – 1943, Lublin-Maidanek (Pologne)

Formé à l'École d'art de Berlin, Otto Freundlich effectue un premier séjour en France en 1908-1909, puis se partage entre Munich, Cologne et Berlin. Il participe en 1913 au premier Salon d'Automne allemand à Berlin, et se lie pour un temps avec quelques associations artistiques et sociales avant-gardistes comme le Novembergruppe, le Werkbund et le Arbeitsrat für Kunst. De retour en France en 1924, il se joint aux recherches de Cercle et Carré, puis à celles d'Abstraction-Création, et devient l'un des principaux représentants de l'art abstrait. En 1929 s'ouvre l'" Exposition d'art abstrait " rue Bonaparte à Paris, à laquelle Freundlich participe, tandis qu'est inaugurée l'œuvre *Ascension* (1929-1969). Pour Freundlich, " nous ne partons ni de la chose, ni de l'objet, ni de l'individu, mais du signe comme symbole de cette ambiance vitale ".

Alberto Giacometti 1901, Stampa (Grisons) – 1966, Coire

Alberto Giacometti s'initie aux pratiques de l'art, d'abord à Genève – il s'inscrit à l'École des beaux-arts en 1919 –, puis, de 1922 à 1927, à Paris, à l'académie de la Grande Chaumière, sous les corrections de Bourdelle. Au début des années 1930, il s'associe à l'une des dernières phases importantes du surréalisme, celle de la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution* (1931-1933). Ses œuvres, principalement des sculptures-objets, connaissent alors une certaine notoriété et seront ultérieurement montrées dans les expositions internationales du surréalisme après son exclusion du groupe en 1934. *Homme et femme* (1928-1929) offre pour la première fois l'image du

fonctionnement même du désir. Signe “ désagréable ” et menaçant, la flèche peut bien apparaître comme le premier “ objet à fonctionnement symbolique ” de résonance surréaliste. L’ascendance du mouvement Abstraction-Création dans les années 1934-1936 est aussi à prendre en compte dans l’évolution plastique de Giacometti. Mais l’apport révolutionnaire de Giacometti à l’esthétique parisienne des années 1930 réside aussi tout dans son retour à la figuration. Bénéficiant de la caution littéraire apportée par Jean-Paul Sartre, son œuvre s’impose internationalement dès 1948 par l’intermédiaire de la galerie Pierre Matisse à New York, puis, à partir de 1951, grâce au soutien de la galerie Aimé Maeght.

Julio González 1876, Barcelone – 1942, Arcueil

Initié par son père au travail de la ferronnerie et de l’orfèvrerie, Julio González acquiert une grande maîtrise dans le travail du métal. Il décide cependant de se consacrer à la peinture et se lie avec Picasso, dont il fait la connaissance, dès 1897, au café Els Quatre Gats à Barcelone. En 1904, il s’installe à Paris, où il rencontre Max Jacob, André Salmon et Maurice Raynal. En 1910, il se tourne vers la sculpture. La technique de la soudure autogène, qu’il apprend en 1918, se révèle indispensable pour le développement d’une œuvre qui, dès la fin des années 1920, s’affirme dans une voie plus personnelle. Mais c’est surtout sa collaboration avec Picasso, entre 1928 et 1931, qui est décisive : le principe analytique de l’assemblage de lignes et de plans lui permet de conduire de façon plus audacieuse sa propre recherche. González lui-même employait les termes “ dessiner dans l’espace ” pour définir la nature de cet “ exercice visuel ” qui commandait son travail direct du métal

Toni Grand 1935, Gallargues-le-Montueux (Gard)

Après des études littéraires, Toni Grand fréquente pendant une année l’École des beaux-arts de Montpellier. Depuis le milieu des années 1960, il poursuit dans un relatif isolement une œuvre singulière qui échappe aux grandes catégories de la sculpture contemporaine. De 1962 à 1967, il réalise des structures en plomb, polyester et acier inoxydable qu’il nomme des Prélèvements ; en 1967, il expose à la Biennale de Venise ces œuvres qui “ se présentaient comme des parallélépipèdes définis par une structure métallique à l’intérieur de laquelle s’organisent des formes abstraites tronquées ”. En 1971, Grand installe quelques structures éphémères dans l’exposition “ Supports–Surfaces ” au Théâtre de Nice puis entreprend un long travail sur le bois qu’il définit comme une “ lecture déconstructive ” de la sculpture traditionnelle, une analyse du matériau et des transformations successives qui président à la naissance d’une forme. Viennent ensuite les bois taillés à la hache et/ou teintés de couleurs parfois vives, ou recouverts de résine synthétique, présentés au Musée savoisien de Chambéry en 1979 (*Bois flotté et stratifié, polyester et graphite*, 1978). Conçues avec une grande économie de moyens, ces œuvres participent d’une pratique savante du métissage.

Henri Laurens 1885, Paris – 1954, Paris

La qualité réfléchie, complexe et réservée de la sculpture de Henri Laurens est saluée par Giacometti dans un texte paru en 1945 dans *Labyrinthe* : “ Sa manière même de respirer, de toucher, de sentir, de penser devient objet, devient sculpture. ” À ses débuts, Laurens est d’abord apprenti chez un décorateur, puis chez un sculpteur de pierre. De 1905 à 1911, il travaille seul, se dégage peu à peu des influences académiques, y compris celle de Rodin, et commence à étudier la sculpture française romane et gothique dont la leçon imprènera durablement son œuvre. En 1911, il se lie avec Braque et entretient avec lui une profonde et décisive amitié : de ce dernier, en effet, il reçoit “ la révélation ” du cubisme analytique, du système de signes repris à Cézanne et prolongé alors jusque dans ses implications les plus abstraites. À partir de 1915, Laurens réalise ses premières *Constructions* polychromes en bois ou plâtre, faites de cônes, de cylindres, de sphères juxtaposées (*Construction, petite tête*, 1915). Après la guerre, il rejoint ses amis à la galerie Simon ; mais c’est avec des matériaux différents – il traite toujours la pierre en taille directe et la terre en bas-reliefs polychromes – qu’il développe un style linéaire et souple, de plus en plus libre, où les éléments ondulatoires jouent les rythmes organiques de la mer ou des arbres. Pendant la Seconde Guerre mondiale, ses sculptures redeviennent compactes et massives (*L’Adieu*, 1941).

Bertrand Lavier 1949, Châtillon-sur-Seine

La première exposition de Bertrand Lavier a lieu au Centre national d’art contemporain à Paris en 1975. Suivent alors, pour cet artiste cultivé et singulier, établi à Aignay-le-Duc, de nombreuses invitations à l’étranger, dont les plus marquantes sont la Biennale de Venise (1976) et les Documenta 7 et 8 de Kassel (1982 et 1987). Le Musée d’art moderne de la Ville de Paris lui consacre deux expositions personnelles en 1985 et en 2002, tandis que les galeries contemporaines du Centre Pompidou lui offrent leurs cimaises en 1991. Le champ d’investigation de Lavier se situe dans cette “ zone inframince ”, cette “ frange dangereuse ” entre l’art et le non-art. Il le résout de manière exemplaire dans ses objets repeints qui sont à l’origine de sa notoriété au tout début des années 1980. *Hi-Lift Jack/Zanussi* (1986) appartient à la série d’œuvres “ où il est question d’un objet sur un autre ”, initiée par *Brandt/Haffner* (1984). Son aspect formel, proche de la thématique de la sculpture et de son socle, résulte d’une mise en scène neutre, sans hiérarchie particulière.

Sol LeWitt 1928, Hartford (Connecticut)

Sol LeWitt fait ses études à la Syracuse University (New York) de 1945 à 1949, puis enseigne dans différentes écoles d’art de New York et notamment à l’université. En 1951-1952, il effectue son service militaire au Japon et en Corée, ce qui le familiarise avec l’art oriental des jardins et des temples. En 1963-1964, une première série de travaux est rassemblée dans une exposition collective de l’église St-Mark de New York et révèle l’influence du Bauhaus, de De Stijl et du constructivisme. Une première rétrospective se tient à Krefeld en 1969, puis à La Haye l’année suivante. En 1967 et 1969, LeWitt publie deux manifestes sur l’art conceptuel, “ Paragraphs on conceptual Art ” (*Artforum*, juin 1967) et “ Sentences on conceptual Art ” (*Art Language*, mai 1969). Il exploite un mécanisme mental qu’il énonce ainsi : “ L’œuvre d’art est la manifestation d’une idée. C’est une idée et pas un objet. ” Dans *5 Part Piece (Open Cubes) in Form of a Cross* (1966-1969),

l'utilisation d'un même volume – un cube – présenté en série, posé au sol, ses côtés vides, démontre que l'intérêt de l'œuvre réside, non pas dans un objet considéré isolément, mais dans le processus de transformation de la forme et de toutes les combinaisons modulaires qui peuvent en résulter.

Jacques Lipchitz 1891, Druskieniki (Lituanie) – 1973, Capri

Décidé très tôt à devenir sculpteur, Chaïm Jacob Lipchitz quitte Druskieniki dès 1909 pour Paris, où il suit les cours des Beaux-Arts et ceux de l'académie Julian. Ses premières œuvres, notamment celles qu'il expose avec succès au Salon d'automne de 1913, reflètent le retour au classicisme grec qui a marqué le renouvellement de la sculpture au début du xx^e siècle. À la même époque, la rencontre avec Picasso et Gris ainsi que la découverte du cubisme l'amènent peu à peu à évoluer jusqu'en 1915. Cette année marque un tournant pour Lipchitz, qui aboutit très rapidement à l'abstraction, poussant jusqu'au bout l'analyse de la forme dans les Figures démontables, pièces faites de plans aux découpes géométriques s'emboîtant les uns dans les autres ou dans des structures architecturées (*Figure assise*, 1915). Grâce à l'appui du docteur Barnes, rencontré en 1922, l'œuvre de Lipchitz connaît une certaine notoriété aux États-Unis : dès 1935, une rétrospective importante lui est consacrée à la Brummer Gallery à New York.

Kasimir Malevitch 1878, Kiev (Ukraine) – 1935, Leningrad

Formé à l'École d'art de Kiev à partir de 1895, il se fixe en 1904 à Moscou, où il commence à peindre dans une veine impressionniste. À partir de 1907, l'apport conjugué du fauvisme et du néo-primitivisme transparaît dans ses œuvres, où se lit l'influence de Larionov et de Gontcharova qui le convient aux expositions futuristes du Valet de carreau (1910). Sa première exposition personnelle à Moscou, pendant l'hiver 1919-1920, rassemble 153 œuvres. Se consacrant alors essentiellement à l'enseignement, Malevitch travaille avec ses disciples à l'étude de formes dans l'espace, à des projets d'architecture et d'urbanisme, appelés *Planites* – présentés en 1924 à la Biennale de Venise – qui précèdent les *Architectones* (*Gota 2-a*, 1923-1989). Parallèlement, il poursuit son travail de réflexion théorique et publie la même année *Le Miroir suprématisme*, puis *Le Monde sans objet*, qui paraîtra aux éditions du Bauhaus en 1927. Cette année-là, à l'occasion d'une exposition rétrospective à Berlin, il abandonne sur place une trentaine de tableaux et de dessins. Cet ensemble unique, acquis en 1957 par le Stedelijk Museum d'Amsterdam, a permis l'étude de son œuvre, occultée dès 1935 en URSS ; sa révélation en Europe, en 1958, a eu une résonance déterminante sur une avant-garde menée alors par Yves Klein, et, plus tard, sur tout le courant minimaliste.

Robert Morris 1931, Kansas City

Élève aux Beaux-Arts de Kansas City (1948-1949) puis de San Francisco (1950), Robert Morris pratique d'abord la peinture dans un style proche de celui de Pollock. À la fin des années 1950, son goût pour la musique et la danse le conduit à New York, où il fréquente des musiciens comme John Cage et La Monte Young, avant de rencontrer Jasper Johns et Frank Stella. C'est dans ce contexte qu'il développe l'idée d'un art " sans qualités ". Ni peintures, ni sculptures, ses *Formes neutres* [" Blank Form "] reposent sur un principe très proche de celui des *Objets spécifiques* de Donald Judd. Dans le même temps, l'intérêt de Morris pour Marcel Duchamp lui suggère des objets post-dadaïstes qui jouent avec humour des contradictions entre l'intelligible et le visible. À partir du milieu des années 1960, l'univers de Morris est en place : il inclut à la fois la peinture ou le dessin, la sculpture, la danse, le théâtre, la performance – parfois à vocation politique –, le Land Art ou les constructions à grande échelle, la pratique de l'empreinte ou du moulage, le film et la vidéo. *Wall Hanging* (1971-1973) appartient à la série des sculptures en feutre (*Felt Pieces*) que Morris réalise à partir de l'été 1967.

Claes Oldenburg 1929, Stockholm

Claes Oldenburg est issu d'une famille suédoise qui s'établit un an après sa naissance aux États-Unis. Après une formation à l'Art Institute de Chicago (1952-1954), il s'installe à New York en 1956. Dans les années 1960, il s'intéresse aux objets trouvés et aux assemblages qui sont présentées sous la forme d'un ensemble « The Street » à la Reuben Gallery en 1960. En 1960-1962, c'est la couleur qui prime dans les œuvres de l'environnement *The Store*, son " atelier-magasin " ouvert au public en 1962. Dans *The Home* (1963-1966), l'accent est mis sur le volume, pour porter ensuite, à partir de 1965, sur l'échelle dans les *Colossal Monuments and Giant Objects*, projets pour des monuments imaginaires. Occupant au sein du Pop Art américain une place originale, Oldenburg propose dès 1962 sa propre version de cet art de l'objet, en choisissant d'imiter des objets banals, quotidiens, immédiatement reconnaissables. De fait, s'il est très attentif à la culture populaire et aux réalisations de la publicité, Oldenburg ne " glorifie " pas l'objet, il préfère avec l'humour le montrer avec une certaine distance critique. En 1969, le Museum of Modern Art de New York, qui organise une rétrospective de ses travaux (1954-1969), montre des œuvres molles inédites.

Gabriel Orozco 1902, Veracruz (Mexique)

Fils du peintre muraliste Mario Orozco Rivera, Gabriel Orozco travaille quelques années avec son père avant de suivre des études à l'École nationale des arts plastiques de Mexico (1981-1984), puis à l'Institut El Circulo de Bellas Artes de Madrid (1986-1987). Il vit actuellement entre New York, Paris et Mexico où a lieu sa première exposition en 1986. En 1993, avec sa participation à la section Aperto de la Biennale de Venise et ses expositions personnelles au Museum of Modern Art de New York, puis à la Fondation Kanaal de Courtrai et à la galerie Crousel-Robelin à Paris, Orozco se fait véritablement connaître. Son travail, éloge de l'absence, de l'imperceptible et de l'éphémère qu'il capte essentiellement dans des installations, des photographies et des dessins, oblige le spectateur à regarder la réalité – à peine détournée par l'intervention de l'artiste – d'une autre manière. En 1998, le Musée d'art moderne de la Ville de Paris organise une importante exposition de son œuvre.

Giuseppe Penone 1947, Garesio Ponte (Ligurie)

Giuseppe Penone étudie à l'Académie des beaux-arts de Turin avant de participer aux activités du mouvement de l'Arte Povera dès la fin des années 1960. Son œuvre, qui relève essentiellement de la sculpture et du dessin, est, depuis ses débuts, intimement liée et conçue dans et avec la nature, témoignant d'une attention extrême aux énergies puisées dans cette dernière – croissance, équilibre, érosion, souffle (*Soffio* 6, 1978). Sa première exposition a lieu en 1968 à Turin. Par la suite, Penone participe à la Documenta de Kassel en 1972, 1982 et 1987 ainsi qu'à la Biennale de Venise en 1978, 1980 et 1986. Il expose également au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1984 et au Carré d'art-Musée d'art contemporain de Nîmes en 1997.

Pablo Picasso 1881, Malaga – 1973, Mougins

Après des études aux Beaux-Arts de Barcelone où il entre en 1908, Pablo Ruiz Picasso découvre l'Art Nouveau au cabaret Els Quatre Gats, lieu de réunion des modernistes catalans, puis à Paris, lors d'un premier séjour en 1900. De 1901 à 1904, il peint des figures à l'allongement maniériste dont la teinte bleue donnera le nom à cette période. Le Bateau-Lavoir, où il vit à partir de 1904, est alors le foyer stimulant des amitiés avec les poètes Max Jacob, André Salmon, Apollinaire. En 1905, début de la période rose, premières sculptures. Picasso découvre la sculpture ibérique et l'art africain. En 1907, Picasso réalise des bronzes faisant partie de sa période dite "nègre". À partir de 1908 commence l'aventure du cubisme, partagée avec Braque : la *Tête de femme (Fernande)* (1906), sa seule sculpture cubiste, va influencer Juan Gris, Henri Laurens, Archipenko, Lipchitz et les futuristes. En 1928, Picasso reprend contact avec Julio González, son ami de Barcelone, qui l'initie à la technique de la soudure autogène, et réalise avec lui des sculptures en fil de fer (série des *Figures*) et en métal forgé (*La Femme au jardin*, 1929). L'achat du château du Boisgeloup en 1930 va permettre à Picasso de modeler à l'échelle monumentale le visage aux courbes pleines de Marie-Thérèse Walter. Lors d'un séjour à Antibes en 1946 il entame une intense activité de céramiste aux ateliers de Vallauris. Parallèlement, son travail sur la sculpture s'intensifie : il commence à accumuler des matériaux tout faits et des objets de rebut pour les réemployer (*Femme enceinte*, 1949, longue tige de fer coulée en bronze). Les années 1950 voient le développement des "sculptures-assemblages" (*La Chèvre*, 1950, *Petite fille sautant à la corde*, 1950, *La Guenon et son petit*, 1951). En 1954, il utilise des "tôles pliées" pour les portraits de Sylvette et Jacqueline Roque. À partir de 1962, Picasso réalise une série de *Têtes de femmes* en tôle peinte. En 1965, Carl Nesjar effectue plusieurs agrandissements en béton de ses sculptures : *Oiseau* pour le Vondelpark d'Amsterdam, *Personnage* pour le lycée Sud à Marseille, *Tête de femme* au Vanersee en Suède, *Déjeuner sur l'herbe* au Moderna Museet de Stockholm, et enfin, d'après une *Tête de femme* de 1962, une sculpture de 20 mètres de haut pour le nouveau Civic Center de Chicago.

Marc Quinn 1964, Londres

Après avoir fréquenté l'Université de Cambridge, Marc Quinn s'établit à Londres pour débiter sa carrière d'artiste. Sa reconnaissance date de 1991, lorsqu'il expose chez Jay Jopling/Grob Gallery *Self*, le moulage de sa tête, réalisée avec son propre sang congelé. En 1992, il est sélectionné pour la Biennale de Sydney ; en 1996, il participe à "Thinking Print" au Museum of Modern Art de New York, puis, en 1997, à "Sensation" à la Royal Academy of Arts de Londres. L'œuvre de Quinn interroge le corps, sa transformation au cours du temps, son incarnation. L'artiste questionne la peau, frontière entre intérieur et extérieur de soi. En 1994, il travaille à partir d'une grenouille dont le cœur s'arrête pour renaître au printemps dans des conditions climatiques très froides. *The Great Escape* (1996) poursuit cette interrogation sur le temps.

Germaine Richier 1904, Grans (Bouches-du-Rhône) – 1959, Montpellier

La carrière de Germaine Richier s'étend sur une période assez courte (1945-1959), pendant laquelle l'artiste s'impose comme l'un des sculpteurs français les plus significatifs de l'après-guerre. Formée à l'École des beaux-arts de Montpellier (1920-1926), puis élève particulière de Bourdelle à Paris de 1925 à 1929, elle se fait connaître par une première exposition parisienne à la galerie Max Kaganovitch en 1934. Très vite appréciée – elle obtient le Prix Blumenthal de sculpture en 1936 – elle pratique une figuration réaliste aux formes solides. En 1946, elle a trouvé son propre langage dans lequel le corps humain reste l'élément de référence principal, en développant ses tendances expressionnistes fantastiques latentes (*L'Orage*, 1947-1948, *L'Ouragane*, 1948). Au cours de sa dernière décennie, Richier connaît une période de création intense : menant jusqu'à son terme sa réflexion sur l'union du minéral, de l'animal et du végétal, elle réduit son langage jusqu'à l'abstraction. Dès 1950, elle intègre la couleur à sa sculpture soit par la peinture, soit, à partir de 1952, par le sertissage de morceaux de verre coloré dans du plomb.

Thomas Schütte 1954, Oldenburg

Comme toute une génération d'artistes allemands, Thomas Schütte fréquente, de 1973 à 1981, l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf encore très marquée, dans son dynamisme et son ouverture au débat, par la personnalité de Joseph Beuys. Doté de solides outils critiques, Schütte retient des approches conceptuelle et minimaliste l'efficacité des solutions plastiques, et doit à l'enseignement de Gerhard Richter l'idée d'un pluralisme stylistique au service d'une logique unique. Il en résulte une œuvre très diversifiée sur le plan formel, qui utilise un vocabulaire et des dispositifs issus de l'architecture, de la décoration ou du théâtre, dans des arrangements conçus à partir de matériaux ordinaires. Dès le début des années 1980, Schütte privilégie la construction de maquettes qui permettent d'aborder avec distance divers types de lieux et de situations – depuis la maison de l'artiste jusqu'à la place publique –, affirmant dans l'œuvre le rôle central accordé à l'homme. La figure occupe en effet une place essentielle dans son travail : dans les maquettes, elle apparaissait déjà de façon allusive, comme indicateur d'échelle. Une direction plus réaliste se dessine dès 1982 avec les *Männer im Matsch*, plates-formes miniatures où se figent de petits personnages embourbés.

Alain Séchas 1955, Colombes

Alain Séchas vit et travaille à Paris, où il se consacre au dessin et à la sculpture, pratiques artistiques en apparence très distinctes, mais

réunies autour du thème de la déraison. Séchas travaille sur la “logique” du non-sens pour explorer des situations absurdes, dont le paradoxe les dispense de toute explication. *Le Mannequin* (1985) est sans aucun doute un exemple parfait de sa quête d'humour et de désordre. Dans cette posture – les pieds en l'air et la tête invisible plongée dans une bassine telle une autruche –, ce personnage semble la représentation même d'un monde sens dessus dessous. À l'inverse, dans *Le Professeur suicide* (1995), l'artiste offre la description de notre humanité dans toute sa perversion, sa violence et son insignifiance.

Richard Serra 1939, San Francisco

De 1957 à 1964, Richard Serra étudie l'art dans les universités californiennes de Berkeley et de Santa Barbara, puis à Yale, où il travaille avec Josef Albers sur le livre *Interaction of Colour* (1963). En 1964, il séjourne pendant un an à Paris, où il rencontre le musicien Philip Glass et visite la reconstitution de l'atelier de Brancusi au Musée national d'art moderne. De retour aux États-Unis, il s'installe à New York et exécute ses premières œuvres en caoutchouc et au néon qui marquent une sorte de pont entre la peinture et la sculpture. Tout son travail de sculpteur se met en place dans les années 1968-1970 avec les projections de plomb au sol (*Splash Piece, Casting*, 1968) et, peu après, les premières œuvres en équilibre, plaques de plomb assemblées comme des châteaux de cartes (*House of Cards*, 1969). D'autres sculptures de la même époque reposent sur le principe de découpe du matériau et de sa dispersion au sol. Lors d'un voyage au Japon, en 1970, Serra expose pour la première fois des sculptures en extérieur, des sortes de tours verticales construites avec de longues plaques en acier corten.

Daniel Spoerri 1930, Galati (Roumanie)

Daniel Spoerri se consacre d'abord à la danse, puis à la mise en scène de pièces d'avant-garde et à la poésie concrète et idéogramme à Zürich et Berne, avant de se rendre à Paris à la fin de l'année 1959. C'est en recueillant pour Jean Tinguely de vieilles ferrailles rouillées qu'il a pour la première fois, en septembre 1960, l'idée de fixer sur support des “situations d'objets” organisées par le hasard. Ces dispositions d'objets, une fois redressées à la verticale, deviennent des *Tableaux-pièges* (*Le Marché aux puces (hommage à Giacometti)*, 1961). Cette récupération de la banalité quotidienne rapproche Spoerri des Nouveaux Réalistes, avec lesquels il expose au Festival d'art d'avant-garde de Paris en novembre 1960. De 1961 à 1964, il confectionne des *Tableaux-pièges au carré* – dans lesquels outils et matériaux servant à réaliser le *Tableau-piège* sont fixés en même temps sur lui –, des *Tableaux-pièges sous licence* – dont la réalisation est confiée à des amis-, des *Collections* – ensembles d'objets baptisés œuvres d'art et montrés dans le maximum de variations possibles –, et enfin des *Environnements-pièges*. Cette volonté de désorganisation des perceptions et de transgression des sens amène bientôt Spoerri à y impliquer le toucher, l'odorat, le goût, et à faire appel à l'imagination du public. L'expérience est couronnée en 1968 avec l'ouverture d'un restaurant permanent à Düsseldorf, la *Eat-Art Gallery*, où sont également présentées des œuvres comestibles réalisées par des artistes amis.

Vladimir et Gueorgii A. Stenberg 1899 et 1900, Moscou – 1982 et 1933, Moscou

Les évolutions artistiques et les activités créatrices des deux frères Stenberg sont inséparables jusqu'à l'année 1933. D'origine suédoise, leur famille s'est installée en Russie. Entraînés vers l'activité picturale dès leur plus jeune âge par leur père, peintre traditionnel, ils entrent à l'école Stroganoff de Moscou. Les changements survenus en 1918 leur ouvrent les perspectives de l'art moderne : le renom qu'ils tirent alors de leur travail de décor urbain leur vaut – pour Vladimir, jusqu'en 1948 – la commande du décor de la place Rouge pour l'anniversaire de la révolution d'Octobre. Conçus durant l'hiver 1919-1920 et présentés au public moscovite à l'exposition constructiviste de janvier 1921, les Appareillages spatiaux reflètent la problématique de l'art non-objectif russe de cette époque et s'inscrivent dans la ligne des recherches “laboratoires” des années 1919-1921.

Takis [Vassilakis Panayotis dit] 1925, Athènes

Autodidacte, Takis crée ses premières œuvres en 1946. Au début des années 1950, il sculpte le plâtre ou le fer pour exécuter des figures schématiques inspirées de Giacometti mais aussi de la statuaire archaïque. En 1954, il s'installe définitivement à Paris. Les *Idoles et fleurs électroniques* restent anthropomorphes, mais elles sont déjà constituées d'objets trouvés, parfois d'éléments de radio. Mince tiges de fer flexibles, sans cesse en mouvement, les premiers *Signaux* datent de 1955. C'est vers 1958 que, fasciné par les radars, Takis inclut pour la première fois à la sculpture le champ d'attraction magnétique. Son œuvre va désormais être entièrement consacrée à des variations sur le magnétisme. De 1961 datent les premiers *Télé lumières*, où intervient le mercure liquide, ainsi que les *Télésculptures*, où l'aimant retient les éléments dans l'espace. À partir des années 1960, les *Signaux* deviennent des antennes lumineuses, tandis que des instruments de pilotage récupérés sont à l'origine des *Cadrans*. Par sa perpétuelle volonté d'expérimentation, Takis ouvre, dès 1965, un nouveau champ d'application au magnétique, lorsqu'il inclut une corde à piano dans une sculpture qui produit désormais un son.

Vladimir Tatline 1885, Kharkov (Ukraine) – 1953, Moscou

De 1902 à 1910, Vladimir Tatline suit des cours à l'École d'art de Penza et au Collège de peinture, sculpture et architecture de Moscou. En 1911, il rejoint le groupe pétersbourgeois d'avant-garde l'Union de la jeunesse et participe en mars 1912 à l'exposition de la Queue d'âne à Moscou ainsi qu'à celles du Valet de carreau et du Monde de l'art. Ses œuvres sont alors marquées par les influences conjuguées de Cézanne et du primitivisme de l'icône. Son voyage à Paris, en 1913, est décisif : une visite à l'atelier de Picasso et une probable rencontre avec Archipenko lui permettent de voir les constructions cubistes des années 1912-1913 qui sont à l'origine des premiers *Reliefs-peints* exécutés à son retour à Moscou. Deux ans plus tard, en 1915, ses *Contre-reliefs*, détachés du support, jouant librement dans l'espace, font scandale par leur nouveauté radicale aux expositions “Tramway V” et “O. 10”. Après la Révolution – en 1917, il est élu président de l'Union des artistes moscovites – il enseigne les principes de sa “culture des matériaux” au sein des Ateliers libres de l'État et aux Vhutemas de Moscou. Il réalise en 1919 sa maquette du *Monument à la III^e Internationale*, une des sommes du constructivisme, puis se consacre au théâtre, au cinéma et aux arts décoratifs. Sa dernière œuvre importante, le *Letatlin*, projet de machine volante, est exposée en

1932 à Moscou.

Jean Tinguely 1925, Fribourg – 1991, Berne

Après des études à l'École des arts décoratifs de Bâle, de 1941 à 1945, Jean Tinguely commence à construire des sculptures en fil de fer, proches de l'esprit surréaliste. Ayant fait la connaissance de Daniel Spoerri, alors danseur, il crée en 1953 un décor cinétique pour l'un de ses ballets. Ce travail annonce la fabrication de tableaux composés de reliefs peints dont certaines parties sont mobiles, et que Tinguely expose à Paris, en 1954, à la galerie Arnaud. Peu à peu, il introduit dans ses compositions des objets qui leur confèrent une dimension sonore. Installé à Paris, Tinguely rejoint le groupe d'artistes cinétiques de la galerie Denise René et fait la connaissance de Yves Klein avec lequel il conçoit l'exposition " Vitesse pure et stabilité monochrome " à la galerie Iris Clert en 1958. C'est par le biais de Klein qu'il participe au Nouveau Réalisme, entraînant avec lui Spoerri. À partir de 1959, il se lance frénétiquement dans la conception de machines, notamment des machines à dessiner (*Méta-matic n° 1*, 1959) ou à peindre abstrait. Mais la machine qui l'a rendu mondialement célèbre reste la gigantesque construction autodestructrice, *L'Hommage à New York*, installée dans le jardin du Museum of Modern Art en mars 1960.

Cy Twombly 1928, Lexington (Virginie)

Dès l'âge de 14 ans, Cy Twombly suit des cours sur l'art moderne européen. En 1947, il s'inscrit à la Boston Museum School, avant de fréquenter, à partir de 1950, l'Art Students League à New York. Ses intérêts le portent alors vers l'expressionnisme allemand, le mouvement dada, l'art de Soutine et de Schwitters. En 1950, Twombly rencontre Rauschenberg dont il partage les préoccupations. Il passe l'été 1951 au Black Mountain College, où il fait la connaissance de Franz Kline et de Robert Motherwell qui organisera sa première exposition personnelle. En 1957, il s'établit définitivement à Rome. La sculpture, abordée une première fois dans la deuxième moitié des années 1950 et continuée depuis 1976, comporte le même caractère de singularité, établissant les ressorts poétiques des objets les plus démunis (*Thermopylae*, 1992). Un large panorama de l'œuvre de Twombly est présenté au Centre Pompidou en 1988. Dans les années 1990, deux rétrospectives lui sont consacrées, l'une au Museum of Modern Art (1994), l'autre à Houston (1995), où est inaugurée la Cy Twombly Gallery fondée par la famille de Menil, dans une architecture de Renzo Piano.

Didier Vermeiren 1951, Bruxelles

Depuis 1974, année de sa première exposition à Bruxelles à la galerie Delta, Didier Vermeiren poursuit une entreprise de déconstruction du vocabulaire sculptural. Par ses renvois aux spécificités du langage sculptural – volume, poids, gravité, verticalité, orientation, sens, vide, plein, masse, lumière, lieu –, par ses références au passé dans ses citations ostensibles d'œuvres anciennes dont il " réplique " les socles, son travail met en jeu ses propres conditions d'apparition et d'inscription dans le champ contemporain. La sculpture est ici et maintenant, à prendre ou à laisser, telle qu'elle s'offre au regard. Après avoir superposé des volumes de formats semblables mais dont la superposition, du fait de leurs masses différentes (plomb/polyuréthane), renvoie à des données physiques, Vermeiren commence en 1978 ses *Socles*. Le *Socle* enregistre la présence sculpturale dans son lien avec l'espace et le temps, avec l'histoire et la mémoire. C'est ensuite qu'apparaissent les *Sculptures* – socle sur socle –, puis, en 1985, les *Cages*, parallélépipèdes ouverts ou partiellement fermés, montés sur roulettes, qui indiquent la potentialité du mouvement (*Sans titre*, 1987). Ainsi que Vermeiren l'analyse lui-même : " Les roues sont là, elles indiquent un mouvement, mais le mouvement n'est pas nécessaire. "

LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES

1. FORME / plein-creux

Constantin BRANCUSI, *Le Baiser*, 1923-1925, pierre calcaire brune, 36,5 x 25,5 x 24 cm.
Constantin BRANCUSI, *Mlle Pogany III*, 1933, bronze, 44,5 x 19 x 27 cm.
Joseph CSAKY, *Tête*, 1914, pierre, 39 x 20 x 21,5 cm.
André DERAÏN, *Nu debout*, 1907, pierre, 95 x 33 x 17 cm.
Raymond DUCHAMP-VILLON, 1912-1948, *Maggy*, bronze à la cire perdue, 71 x 33 x 41 cm.
Otto FREUNDLICH, *Ascension*, 1929-1969, bronze, 193 x 104 x 103,5 cm.
Henri LAURENS, *Torse*, 1935, bronze patine sombre, 66,5 x 37 x 50,5 cm.
Henri LAURENS, *Construction*, 1915, bois et tôle de fer polychromes, 30 x 13 x 10 cm.
Henri LAURENS, *Tête*, 1918-19, pierre polychrome, 55 x 41 x 27 cm.
Jacques LIPCHITZ, *Baigneuse*, 1917, plâtre patiné, 71,5 x 25 x 24,5 cm.
Jacques LIPCHITZ, *Figure assise*, 1915, plâtre, 89 x 20,4 x 16,4 cm.
Pablo PICASSO, *Buste de femme*, 1931, bronze, 62,5 x 28 x 41,5 cm. Musée Picasso, Paris.

2. FORME / antiforme

Jean ARP, *Forme lunaire spectrale*, 1950, plâtre patiné, 79 x 60 x 63 cm.
Jean ARP, *Pépin géant*, 1937, pierre, 162 x 125 x 77 cm.
Michel BLAZY, *Sans titre*, 1994, papier toilette, dimensions variables.
Richard DEACON, *Breed*, 1989, bois et isorel stratifiés, aluminium, epoxy, pigments, 138 x 285 x 150 cm et 142 x 287 x 150 cm.
Erik DIETMAN, *Le béret de Rodin*, 1984, marbre, plaque de fonte, tige métallique, 118 x 103 x 80 cm.
Barry FLANAGAN, *Cab's 1'67*, 1967, sac de toile rempli de sable sur disque de linoléum, 260 d : 60 cm.
Toni GRAND, *bois flotté et stratifié, polyester et graphite*, 1978, bois flotté, polyester et graphite, 21 x 328 x 22,5 cm.
Robert MORRIS, *Wall Hanging Felt Piece*, 1979-1973, feutre découpé, 254 x 283 x 49,5 cm.
Claes OLDENBURG, *Maquette for a monument donated to Chicago by Pablo Picasso – Soft Version*, 1969, toile, cordes, métal et bois, 96,5 x 73 x 53,3 cm.
Claes OLDENBURG, *Ghost Drums set*, 1972, toile et billes de polystyrène, 80 x 183 x 183 cm.
Richard SERRA, *Slant Step Folded*, 1967, caoutchouc, 259 x 71 x 20 cm.

3. FORME / figure

Gilles BARBIER, *Polyfocus*, 1999, 5 mannequins tête en cire, cire, tissu, caoutchouc, matériaux divers, dimensions variables.
John CHAMBERLAIN, *The Bride*, 1988, tôle chromée ou laquée, 216 x 120 x 114 cm.
Willem DE KOONING, *The Clamdigger*, 1972, bronze, 151 x 63 x 54 cm.
Alberto GIACOMETTI, *Femme debout II*, 1959-1960, bronze, 275 x 32 x 58 cm.
Giuseppe PENONE, *Soffio 6*, 1978, terre cuite, 158 x 75 x 79 cm.
Germaine RICHIER, *L'orage*, 1947-1948, bronze, 200 x 80 x 52 cm.
Thomas SCHÜTTE, *Sans titre*, 1996, fonte d'aluminium, 250 x 100 x 150 cm.
Alain SÉCHAS, *Le mannequin*, 1985, mannequin en caoutchouc, vêtements, plastique et plâtre, 185 x 130 x 76 cm.
Marc QUINN, *The Great Escape*, 1996, caoutchouc et acier, 375 cm de haut.

4. ESPACE / construction

ABSALON, *Proposition d'habitation*, 1992, contre-plaqué, carton, peinture acrylique et tube fluorescent, 180 x 270 x 370 cm.
Carl ANDRE, *Blacks Creek*, 1978, bois, 122 x 183 x 30,5 cm.
Carl ANDRE, *144 Tin Square*, 1975, étain, 367 x 367 cm.
Daniel BUREN, *Cabane n°6: les damiers*, 1985, structure bois et tissu rayé de bandes blanches et jaune d'or, 283 x 424,5 x 283 cm.
Tony CRAGG, *Opening Spiral*, 1982, métal, bois, carton, tissu, linoléum, ciment, mousse et matériaux divers.

Bertrand LAVIER, *Hi-Lift-Jack/Zanussi*, 1986, cric américain sur réfrigérateur, 213 x 45 x 60 cm. Collection Carré d'Art.

Sol LEWITT, *5 Part Piece (Open Cubes) in Form of a Cross*, 1966-1969, acier peint (laque émaillée), 160 x 450 x 450 cm.

Kasimir MALEVITCH, *Gota 2-a*, 1923-1989, plâtre, 57x 26 x 36 cm.

Vladimir TATLINE, *Modèle du monument à la Troisième Internationale*, 1919-1979, bois et métal, 500 d : 300 cm.

Gueorgii A./Vladimir A. STENBERG, *Appareillage spatial, k.p.s. 11*, 1919-1973, fer, bois, verre ; socle : bois et acier, 237 x 47 x 85 cm.

Gueorgii A./Vladimir A. STENBERG, *Appareillage spatial, k.p.s.4*, 1919-1973, cornières métalliques, boulons, soudure ; socle, bois et acier, 288 x 70 x 113 cm.

Didier VERMEIREN, *Sans titre*, 1987, plâtre, acier, roulettes, 165 x 81 x 89 cm. Collection Carré d'Art.

5. ESPACE / signe

Alexandre CALDER, *Four Leaves and Three Petals*, 1939, tôles, tiges et fils métalliques peints, 205 x 174 x 135 cm.

Alexandre CALDER, *Fishbones*, 1939, tôle, tiges et fils métalliques peints, 207,2 x 192 x 137,1 cm.

Alberto GIACOMETTI, *Homme et femme*, 1928-1929, bronze, 40 x 40 x 16,5 cm.

Julio GONZÁLEZ, *Les amoureux II*, 1932-1933, bronze à la cire perdue, 44,5 x 19,5 x 19 cm.

Julio GONZÁLEZ, *Tête dite « Le Tunnel »*, 1932-1933, bronze, 46,7 x 21,8 x 30,9 cm.

Julio GONZÁLEZ, *Daphné*, 1937, fer, 142x 71 x 52 cm.

Julio GONZÁLEZ, *La chevelure*, 1934, fer, 29 x 22 x 17,5 cm.

Pablo PICASSO, *Femme enceinte*, 1949, bronze, 130 x 37 x 11,5 cm. Musée Picasso, Paris.

TAKIS, *Signal*, 1974, acier, fer, bronze, 306 cm de haut. Collection Carré d'Art.

TAKIS, *Le grand signal*, 1964, deux tiges métalliques sur socle métallique et deux signaux lumineux, 499 x 50 x 34 cm.

Jean TINGUELY, *Méta-matic n°1*, 1959, métal, papier, crayon feutre, moteur, 96 x 85 x 44 cm.

Jean TINGUELY, *Baluba*, 1962, métal, moteur électrique, plumes et divers objets, 150 cm de haut. Collection Carré d'Art .

6. ESPACE / espace de projection

Jean ARP, *Le petit théâtre*, 1959, bronze, 107,5 x 68 x 18,5 cm.

Alexander CALDER, *Petit panneau bleu*, 1938, bois, tôle d'acier, moteur, 35,5 x 49,1 x 43 cm.

Alexander CALDER, *Disque blanc, disque noir*, 1940-1941, bois, métal peint, tiges d'acier, moteur, 213 x 99 x 40 cm.

Pier Paolo CALZOLARI, *L'aria vibra del ronzo degli insetti*, 1970, plomb, cuivre, moteur, néon, 287 x 297 x 90 cm.

CHRISTO, *Empaquetage sur une table*, 1961, bois, objets divers, velours, toile, ficelle, 134,5 x 43,5 x 44,5 cm.

Peter FISCHLI/ David WEISS, *Installation (7 éléments) [Grande armoire, Hocker (Pouf), Wurzel (Racine), Mauer (Mur), Kerze (Bougie), Napf (Ecuelle pour chien), Range-couverts]*, 1987, élastomère, dimensions variables

Lucio FONTANA, *Concetto Spaziale - Scultura nera*, 1947, bronze, patine noire, 56,5 x 50,5 x 24,5 cm.

Alberto GIACOMETTI, *Paysage-tête couchée*, 1932, plâtre original, 25,5 x 68 x 37,5 cm.

Alberto GIACOMETTI, *Figurine dans une boîte entre deux maisons*, 1950, bronze peint, 29,5 x 53,5 x 9,4 cm.

Gabriel OROZCO, *Mesas de trabajo*, 1990-2000, matériaux divers.

Daniel SPOERRI, *Marché aux puces : hommage à Giacometti*, 1961, aggloméré, tissu, matériaux divers, 172 x 222 x 130 cm.

Cy TWOMBLY, *Thermopylae*, 1992, bronze patiné au feu, 135,5 x 75 x 70 cm.

PUBLICATIONS

À l'occasion de ce cette exposition, Carré d'Art - Musée d'art contemporain publie en co-édition avec le Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, un catalogue

SCULPTURE

120 pages

74 documents iconographiques imprimés en couleur, 18 images documentaires en noir et blanc

Ouvrage broché cousu collé

Les textes du catalogue sont rédigés par Françoise Cohen, directrice de Carré d'Art – Musée, Marielle Tabart, conservateur au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne et Sylvie Coëllier, Maître de Conférences en histoire de l'art contemporain au Département des Arts Plastiques de l'Université d'Aix-Marseille.

Il présentera l'iconographie complète de l'exposition.

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

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 : 4,45 euros
Tarif réduit : 3,20 euros (étudiants, groupes à partir de 20)

Groupes scolaires : Forfait de 24 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
Porteurs du laissez-passer du Centre Pompidou

Visites guidées

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

Individuels : tous les samedis, dimanches et jours fériés à 15h, 15h30, 16h et 16h30
pendant les vacances scolaires, du mardi au vendredi à 11h 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 5 à 14 ans, sur rendez-vous
Gratuit jusqu'à 10 ans ; 3,20 euros au-delà

Pour les individuels : de 14h à 16h 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

PETER DOIG – 9 octobre 2003 au 4 janvier 2004

Le travail de Peter Doig, né en 1959, s'inscrit dans l'émergence depuis une dizaine d'années d'une nouvelle peinture figurative, en résistance mais aussi en connaissance du flot des images qui nous entourent. Son travail s'inspire des paysages du Canada ou de Trinidad où il a longuement séjourné mais aussi de l'Unité d'Habitation de Le Corbusier à Firminy ou des étendues urbaines ou autoroutières contemporaines. Bien que réaliste, cette peinture n'en apparaît pas moins comme une image mentale qui transmet un sentiment de suspense et d'anticipation aussi concentré que certains tableaux de Gaspard David Friedrich ou Edward Munch. L'exposition regroupera vingt-trois peintures et dessins datés de 1990 à 2002 provenant de collections publiques ou privées nord-américaines ou européennes. Cette exposition, la première à présenter le travail de Peter Doig en France de façon extensive, est co-produite avec le Bonnefantenmuseum de Maastricht.

FRANÇOISE VERGIER – Janvier - Avril 2004

Cette exposition est la première présentation d'envergure organisée autour de l'oeuvre de cette artiste depuis la monographie présentée dans les Galeries contemporaines du Centre Pompidou en 1995. La sélection, centrée sur les œuvres réalisées depuis 2001, fait grande place aux média privilégiés par l'artiste : verre, terre cuite émaillée et dessin.

À mi-chemin entre objet et sculpture, les œuvres de Françoise Vergier, souvent de petite taille, concentrent une charge métaphorique et poétique forte. Le réceptacle en est la forme principale. Liée à la féminité depuis la nuit des temps, celle-ci renvoie à la courbe de l'horizon, à l'œil qui regarde et devient ainsi le miroir où se concentre le monde environnant.

Le parcours de l'exposition s'organisera autour des têtes-paysage, des bustes, et passera par la salle des vents, la salle des sphères, la salle de Diogène de Sinope. Il renvoie tout autant à l'écologie, à la philosophie des cyniques qu'au mythe antique de la terre-mère.