

Planches

Champs élargis
02 - Art pauvre

Les légendes des images doivent être enrichies à partir du cours.
Ceci est un document de travail.

Bibliographie :

Sur Toni Grand :

Larnac Didier (commissaire), *Toni Grand La légende*, (catalogue exposition Mac Marseille), éd. Analogues, Arles, 2007.

Sur Giuseppe Penone :

Penone Giuseppe, *Respirer l'ombre*, éd. ENSBA Paris, Paris, 2000. (cf. p. 107 sq. sur l'érosion de l'eau).

Grenier Catherine, *Giuseppe Penone*, éd. Centre Pompidou, Paris, 2004.

Sur Gabriel Orozco :

Macel Christine, **Temkin** Ann, *Gabriel Orozco*, éd. Centre Pompidou/Moma NY, Paris, NewYork, 2011.

Sur Pedro Cabrita Reis :

Cohen Françoise (co-commissaire), *Pedro Cabrita Reis, One after another, a few silent steps*, éd. Hatje Cantz, Ostfildern, 2010.

Sur l'art pauvre :

Abadie Daniel (commissaire), *Support Surface*, éd. Centre Pompidou, Paris, 1998.

Hindry Ann, *Revue Artstudio N°13, Regards sur l'Arte Povera*, Paris, été 1989.

Neves Johana, *Pour un art pauvre (inventaire du monde de l'atelier)*, éd. Archibooks/Musée Carré d'art, Nîmes, 2011.

SUPPORTS/SURFACES

Article écrit par Didier SEMIN

Prise de vue

Une des dernières avant-gardes abstraites en France – si l'on considère que le temps des regroupements militants d'artistes, autour d'un corps de doctrine et d'une stratégie de conquête, est désormais révolu – s'est dotée d'un nom qui évoque plutôt, à l'oreille inaccoutumée, la rénovation dans le B.T.P. : Supports/Surfaces.

Le peintre Vincent Bioulès (né en 1938 à Montpellier) se trouve avoir été, un soir de 1970, l'inventeur de cette formule, dont la singularité n'était pas dépourvue de vertus publicitaires, et qui passa rapidement dans l'usage. Les deux mots étaient en principe au pluriel, et séparés par cette barre oblique que la revue *Tel Quel* et les écrits de Roland Barthes avaient acclimatée dans la rhétorique de l'époque. Mais la première exposition organisée sous ce label – elle a regroupé, du 23 septembre au 15 octobre 1970, à l'A.R.C.-musée d'Art moderne de la Ville de Paris, les œuvres de Vincent Bioulès, Marc Devade (Paris, 1943-1983), Daniel Dezeuze (né en 1942 à Alès), Patrick Saytour (né en 1935 à Nice), André Valensi (né en 1947 à Paris) et Claude Viallat (né en 1936 à Nîmes) – s'intitulait *support-surface*, au singulier, avec un trait d'union et sans majuscules. On ne s'étonnera donc pas de trouver, dans l'abondante littérature sur le sujet, diverses versions. Cela ne change pas grand-chose quant au fond, et l'intitulé, dans sa sécheresse, exprime assez bien le contexte qui l'a vu naître.

I-Inspiration américaine et cadre théorique

Dans les années 1960, la scène abstraite en France était encore dominée par une École de Paris vieillissante, académisée, incapable de répondre aux attentes d'une nouvelle génération d'artistes. Ils se tournèrent, assez naturellement, vers d'autres horizons : celui de la peinture américaine en particulier (Barnett Newman, Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly), que le critique Marcelin Pleynet s'appliquait alors à faire mieux connaître en France. Les grands formats – la distorsion propre à la reproduction imprimée les faisait parfois imaginer immenses – et les aplats de couleur, caractéristiques des productions d'outre-Atlantique, tranchaient indiscutablement avec le style feutré dominant l'abstraction française.

Mais au surplus, les thèses de Clement Greenberg, promoteur de l'expressionnisme abstrait, fournissaient à la peinture abstraite un cadre théorique renouvelé. Les jeunes peintres français se reconnurent volontiers dans une synthèse un peu rapide des travaux du grand critique américain – connus surtout par ouï-dire – et dans l'idée que la peinture, débarrassée par la modernité des tâches qui avaient été les siennes autrefois (raconter des histoires, véhiculer des messages), devait se retourner sur elle-même, mettre en exergue ou en valeur les éléments qui, en elle, sont irréductibles à toute autre pratique artistique.

II-Réduire l'art à ses éléments essentiels

C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la formule Supports/Surfaces, et la séduction qu'elle a exercée sur les artistes qui l'ont adoptée. Le support (toile, apprêtée ou non, châssis) et la surface sont un peu les éléments premiers du tableau, dans la tradition de la peinture ; ce qui resterait, en somme, si l'on pouvait, par hypothèse, décanter un art en laboratoire pour en extraire les constituants spécifiques. Revendiquer support et surface comme programme, c'était démystifier le rôle de l'artiste, lui retirer les privilèges mystérieux de l'inspiration pour le ramener dans la sphère du travail – une valeur sanctifiée dans une vision marxiste du monde, alors largement dominante chez les artistes et les intellectuels français (mais qui était aussi à la source des textes de Greenberg).

Les peintres affiliés à Supports/Surfaces respectèrent assez strictement le programme de réduction des moyens de la peinture à ses constituants essentiels, s'appropriant qui la déstructuration du châssis, qui l'exposition de la toile pliée ou tendue, qui l'imprégnation méthodique du tissu, comme autant de signatures... La mise en avant des vertus propres aux gestes élémentaires excéda souvent cependant le territoire de la peinture : les bois méthodiquement équarris par Toni Grand (Gallargues-le-Montueux, 1935-Mouriès, 2005), les objets façonnés par Noël Dolla (né à Nice en 1945), les cordes nouées par Claude Viallat traduisaient une fascination pour les techniques et les outils primitifs qui avaient plus à voir avec les recherches du préhistorien André Leroi-Gourhan qu'avec celles de Greenberg.

III-D'autres exemples, d'autres pratiques

Ces préoccupations furent en leur temps largement partagées par des artistes qui ne se sont nullement rangés sous la bannière Supports/Surfaces – Daniel Buren ou Michel Parmentier, par exemple. Le choix que fit Claude Viallat, en 1966, de s'en tenir à un motif unique et inclassable – ni vraiment géométrique ni vraiment biomorphe, vaguement évocateur d'un osselet ou d'une éponge – fait strictement écho à la décision à peu près contemporaine de Daniel Buren de n'employer dans ses œuvres que des bandes. Une histoire de l'art trop dupe des mots et des enseignes soulignera les différences qui opposent les deux artistes, mais c'est leur ressemblance qui frappera un spectateur attentif aux œuvres et aux dates.

Tous deux exposeront chez Jean Fournier, le marchand parisien qui montrait aussi James Bishop, Sam Francis et Simon Hantaï, et qui joua un rôle clé dans le renouvellement en France de la peinture abstraite. Hantaï était d'ailleurs un des rares artistes non américains, avec Pierre Soulages et Jean Degottex, à jouir alors d'un réel prestige auprès de la jeune génération. Le souvenir de sa formule synthétique (« le pliage comme méthode » – car c'est en peignant ses toiles froissées ou pliées qu'il obtenait, une fois la surface mise à plat, ses jeux de blancs et de couleur) est indiscutablement présent dans l'expression Supports/Surfaces.

IV-Une formule + des artistes = un mouvement ?

Il importe donc de ne pas faire de Supports/Surfaces un phénomène autonome et isolé, ni même un groupe rigoureusement organisé : ce fut bien davantage une formule efficace, autour de laquelle s'aggrégèrent temporairement un certain nombre d'artistes.

Nulle proclamation fondatrice n'a par exemple été signée. Le texte qui se rapprocherait le plus de ce que l'on attendrait d'un manifeste figure en 1969 dans le catalogue d'une exposition à laquelle participèrent Louis Cane, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour et Claude Viallat, au musée des Beaux-Arts du Havre. On pouvait y lire : « L'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même, et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes. Ils ne font point appel à un „ailleurs“ (la personnalité de l'artiste, sa biographie, l'histoire de l'art, par exemple). Ils n'offrent point d'échappatoire, car la surface, par les ruptures de formes qui y sont opérées, interdit les projections mentales ou les divagations oniriques des spectateurs. »



Solarisation, C. Viallat

Claude Viallat, *Solarisation*, 1970, toile libre, teintée et solarisée, 94 cm x 313 cm.
Musée d'art moderne de Saint-Étienne.(Y. Bresson/ Musée d'art moderne,
Saint-Etienne-Métropole/ Adagp, Paris 2006)

Mais l'exposition du Havre s'intitulait seulement *La Peinture en question* – Vincent Bioulès n'avait pas encore inventé le label « Supports/Surfaces », dont cinq expositions tout au plus devaient se prévaloir dans les années 1970 : à l'A.R.C. bien sûr, à la Cité universitaire à Paris en avril-mai 1971, au théâtre municipal de Nice en juin de la même année, à la librairie Les Idées et les Arts de Strasbourg, et à la chapelle des Dominicains à Montpellier en 1972. La liste des participants était à chaque fois différente.

On peut, avec Bernard Ceysson, choisir de ne rattacher à Supports/Surfaces que les artistes ayant, une fois au moins, figuré dans l'une de ces manifestations : André-Pierre Arnal (né à Nîmes en 1939), Vincent Bioulès, Louis Cane (né à Beaulieu-sur-Mer en 1943), Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Toni Grand, Bernard Pagès (né à Cahors en 1940), Jean-Pierre Pincemin (Paris, 1944-2005), Patrick Saytour, André Valensi, Claude Viallat. Ce parti pris, adopté pour la grande exposition-bilan organisée au musée d'Art moderne de Saint-Étienne en 1991, a le mérite évident de la clarté. Mais celui qu'a retenu Marie-Hélène Grinfeder, pour son livre *Les Années Supports Surfaces*, d'étendre la liste à des peintres comme Pierre Buraglio (né en 1939 à Charenton-le-Pont), Christian Jaccard (né en 1939 à Fontenay-sous-Bois), Jean-Michel Meurice (né en 1938 à Lille) ou François Rouan (né en 1943 à Montpellier), n'est pas illégitime – on pourrait d'ailleurs ajouter d'autres noms.

Les désaccords sur la nature exacte et l'extension de ce qu'on appellera donc, faute de mieux, le « mouvement » Supports/Surfaces sont, si l'on ose dire, originaires. À l'exposition de l'A.R.C., un tract circulait, signé par Devade, Dezeuze et Cane, proclamant que les exposants ne constituaient pas « un groupe cohérent ». Ce libelle inaugurait une longue série de polémiques, conformes à la tradition des avant-gardes, mais exacerbées par l'atmosphère houleuse de l'après-Mai-68, qui devaient non pas même précipiter la dislocation d'un groupe, mais empêcher sa véritable constitution.

V-Une origine commune, une association tardive

Que l'on retienne la liste de Bernard Ceysson ou celle de Marie-Hélène Grinfeder, on ne pourra manquer de remarquer que l'unité de Supports/Surfaces fut d'abord géographique, ses représentants étant dans leur quasi-totalité originaires du midi de la France, où se sont déroulées aussi la plupart des grandes expositions qui les ont fait connaître. Certaines eurent ainsi lieu en plein air, à Coaraze, Montpellier, Maguelonne... Bioulès, Buraglio et Viallat avaient fréquenté ensemble l'école des Beaux-Arts de Montpellier (où enseignait le père de Dezeuze), avant de « monter », comme on disait alors, à Paris.

Mais plus encore que Montpellier, c'est Nice qui fut une plaque tournante. La ville était un foyer artistique très actif, auquel Yves Klein, Arman et Martial Raysse avaient donné ses lettres de noblesse ; Benjamin Vautier, dit Ben, y entretenait une agit-prop permanente. Viallat, qui s'y installa en 1966, y retrouva Pagès, venu de Cahors. Toni Grand, un ami d'enfance de Viallat, Saytour et Valensi y travaillèrent aussi, tout comme Louis Cane, qui fut un temps l'assistant de Martial Raysse. Et le critique niçois Jacques Lepage contribua pour beaucoup à l'élaboration des théories que l'on retrouvera dans les publications liées à Supports/Surfaces.

Louis Cane allait pourtant former ensuite avec Marc Devade un duo « parisien », proche de la revue *Tel Quel*, par l'intermédiaire de Marcelin Pleynet, que de nombreux différends devaient opposer à Viallat, Saytour ou Grand, restés dans le Midi. Il serait hâtif cependant de réduire, comme on le fait souvent, ces différends à une pure opposition entre parisianisme et provincialisme. Les dissensions qui amenèrent le groupe à se déliter étaient faites, en réalité, de divergences idéologiques entre les artistes (Bioulès, Cane, Devade, Dezeuze) qui fondèrent en 1971 la revue *Peinture, cahiers théoriques*, acquis aux thèses maoïstes, et ceux qui commençaient à prendre leurs distances avec le débat politique. Mais elles furent liées aussi à de très ordinaires rivalités personnelles, parfois attisées par la distance...

Viallat, Grand, Saytour, Dolla et Valensi reprirent chacun leur indépendance en mai-juin 1971 – c'est-à-dire quelques mois avant que les artistes restants ne déposent, en août, les statuts d'une association Supports/Surfaces, régie par la loi de 1901 : tentative de structuration tardive, que l'absence d'une figure clé comme celle de Viallat vidait de son sens.

VI-L'apport des œuvres

L'in vraisemblable folklore qui accompagna les manifestations signées Supports/Surfaces, l'abondance de tracts, de pugilats théoriques, les efforts désespérés pour tisser une doctrine qui intégrerait la peinture abstraite dans une improbable logique psychanalytico-maoïste font aujourd'hui sourire. Mais il serait dommage que cet aspect un peu dérisoire de l'époque continue d'occulter durablement des œuvres profondément novatrices, souvent d'une très grande élégance, et d'une subtilité sans rapport avec la lourdeur des débats qui les portaient.

L'usage de la toile libre (chez presque tous les artistes), des colorants et des tampons (chez Viallat, Cane, Devade, Dolla), des techniques de pliage (Cane), de tressage (Rouan), de trempage (Meurice, Dolla), le jeu avec les châssis désolidarisés de la toile (Dezeuze), l'éloge du geste simple (chez Viallat, Pagès, Grand ou Dolla), l'invention d'accrochages hétérodoxes qui faisaient dégringoler les toiles du plafond ou des fenêtres, ou colonisaient des champs et des prairies, le brouillage des frontières entre peinture et sculpture sont autant d'éléments d'un langage pictural assez unique, cohérent et rythmé, dont le charme continue d'agir. L'exposition organisée en 1991 à Saint-Étienne par Bernard Ceysson en a magnifiquement administré la preuve.

L'invention de Supports/Surfaces, spécifiquement française, a coïncidé avec le recul de notre pays sur la scène artistique internationale. Cela n'a évidemment pas facilité le travail des artistes, dont le rayonnement a rarement dépassé le cadre de nos frontières – ils ont souvent, par la suite, évolué vers des registres très différents (retour à la figuration pour Bioulès, Cane, Dezeuze ou Pincemin, adoption d'une esthétique baroque pour Pagès ou Grand...). Une histoire de l'art reste à faire qui dépasserait les préjugés nationalistes et les classifications conjoncturelles, pour mettre en évidence le lien souterrain qui unit certainement, dans les années 1970, les travaux des Américains Robert Morris ou Barry Le Va avec ceux de Dezeuze ou de Pagès, les toiles de Viallat et celles de Buren, l'Arte Povera et les bois découpés de Toni Grand ou les bricolages de Noël Dolla.

- *Les Années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges-Pompidou*, catal. expos., Galerie nationale du Jeu de Paume-Centre Georges-Pompidou, Paris, 1998
- M.-H. GRINFEDER, *Les Années Supports Surfaces*, Herscher, Paris, 1991
- J.-M. POINSOT, *Supports/Surfaces : André-Pierre Arnal, Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, Claude Viallat, André Valensi*, coll. Mise au point sur l'art actuel, Limage 2, Paris, 1983
- *Supports/Surfaces*, numéro thématique de la revue *VH 101*, Paris, printemps 1971
- *Supports/Surfaces 1966-1974*, catal. expos., Musée d'Art moderne de Saint-Étienne, 1991
- *Supports/Surfaces*, actes du colloque organisé à la Bibliothèque nationale de France, sous la dir. d'É. De Chassey, le 24 juin 1998, coll. Conférences et colloques, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 2000.

GRAND TONI

Article écrit par Didier SEMIN

Visage taillé à la serpe, gestes décidés, parole économe, mais chaleureuse : pour tous les visiteurs du mas du Mouton, à Mouriès, où était son atelier, Toni Grand incarnait la figure du sculpteur. On avait beau se répéter que la morphopsychologie est une farce, on ne pouvait se défaire de l'impression que ce bûcheron-horloger avait comme naturellement sa place dans la famille des Brancusi, Giacometti, Serra...

C'est pourtant à des peintres qu'on l'associe souvent : sa première exposition d'importance (après la biennale de Paris en 1967 et le salon de la Jeune Sculpture en 1968) eut lieu en effet avec le groupe Supports/Surfaces, au théâtre municipal de Nice en 1971. Mais si la sculpture peut être affaire de surface, on ne saurait à son sujet parler de support : elle n'est faite que de la substance qu'elle met en forme. L'association avec le groupe éphémère avait deux raisons. La première géographique, Toni Grand étant, comme Claude Viallat son ami d'enfance, et d'autres artistes de Supports/Surfaces, originaire du sud-est de la France. La seconde, plus historique, tient au fait que tous s'efforçaient de penser un art abstrait matérialiste et rigoureux, dans lequel Toni Grand pouvait se reconnaître, même si son œuvre s'en distinguait. Les titres qu'il donnait à ses sculptures étaient acceptés dans le jargon structuraliste de l'époque, alors qu'ils n'en procédaient nullement. Ils avaient la forme de constats, neutres, du travail effectué à la scie à ruban sur des morceaux de bois – ainsi *Trois planches, refente partielle, pincé, collé avec entretoise*... On pouvait y lire une application du programme que Supports/Surfaces assignait à l'art : réfléchir au processus de son élaboration. Mais Toni Grand savait sans doute qu'en réalité commençait ce qui serait l'affaire de sa vie, une confrontation patiente ou obstinée, sans a priori, avec la matière même – *materia*, en latin : le bois d'ouvrage. Ses titres froidement techniques ne témoignaient que de son humilité dans le jeu engagé avec le matériau.

Toni Grand aurait pu déclinier ces objets à la très élégante rusticité, attachant à son nom ce style reconnaissable que le marché de l'art appelle sans ironie une facture. Mais son exigence huguenote ne pouvait se satisfaire de semblable facilité. Vers 1976-1977, on le vit donc conjuguer avec la noblesse du bois des matériaux impurs, déroutants, du suif, du goudron, de la résine de polyester, s'essayer même au métal. Le travail sur la matière se fit moins sec et frontal, plus enveloppant, audacieux aussi, se jouant des pièges tendus par la séduction des surfaces lisses et jaspées, s'installant dans une déconcertante étrangeté. En 1982, à la biennale de Venise où il représentait la France, Toni Grand exposa des colonnes bicolores faites de bois et de résine marbrée. C'est peu dire qu'elles laissèrent le public perplexe.

D'autres auraient pu renoncer : Toni Grand persévéra dans la voie d'une exploration de plus en plus singulière. En 1985, il assemblait avec la même résine de lourdes pierres en agrégats aux contours chaotiques. Des ossements d'animaux remplacèrent les pierres. En 1987, sollicité par un collectionneur pour restaurer une pièce de bois des années 1970, il imagina la plus inattendue des attelles : un long poisson, courbé selon la forme du bois accidentellement brisé et figé avec lui dans une gangue de résine. Ce fut le début d'une série de sculptures qui figurent parmi les objets les plus fascinants qu'on puisse imaginer. Toni Grand les a présentées dans les dernières expositions d'envergure qui lui ont été consacrées, au musée des Beaux-Arts de Nantes en 1991, au Jeu de Paume à Paris et au Camden Arts Centre de Londres en 1994.

Malgré le succès rencontré, l'artiste, dont la santé, altérée par l'usage répété des résines toxiques, était devenue précaire, se mura dans le silence de son atelier. Bien que soutenue par quelques fidèles, conservateurs et critiques (Dominique Bozo, Bernard Ceysson, Yves Michaud, Alfred Pacquement) ou marchands, son œuvre n'a pas obtenu l'écho international qu'elle mérite. Saluée cependant par un autre grand sculpteur des matériaux métissés, l'Anglais Richard Deacon (né en 1949), elle attend son heure, muette, immobile mais en éveil, comme ces poissons auxquels, contre toute logique apparente, elle emprunta, pendant dix ans, aspect, forme et matière.

| Didier SEMIN

Bibliographie

- *Toni Grand*, catal. expos., coll. Contemporains, Musée national d'art moderne-Centre Georges-Pompidou, Paris, 1986
- *Toni Grand*, catal. expos., Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1991
- *Toni Grand*, catal. expos., texte de F. Paul, Galerie nationale du Jeu de Paume-Camden Arts Centre, éd. du Jeu de Paume, Paris, 1994.

ARTE POVERA

Article écrit par Maïten BOUISSET

Prise de vue

Très rapidement adoptée par le monde de l'art, la terminologie *Arte povera* a été inventée par l'historien et critique Germano Celant à l'occasion d'une exposition organisée à Gênes en septembre 1967, pour désigner l'émergence, en Italie, d'un ensemble de nouvelles pratiques artistiques. « Ceci, écrit Celant en évoquant l'émergence de l'Arte povera, signifie disponibilité et anti-iconographie, introduction d'éléments incomposables et d'images perdues venues du quotidien et de la nature. La matière est agitée d'un séisme et les barrières s'écroulent. » L'Arte povera est une aventure intellectuelle et artistique d'une extrême radicalité, qui s'oppose aux propositions formalistes des grands courants américains de l'époque : pop'art, op'art... Refusant les maniérismes d'une société vouée à la consommation, l'Arte povera privilégie l'instinct, le naturel et l'éphémère. « Vaste champ de convergence » où se retrouvent aussi bien l'ensemble des textes critiques rédigés au cours des années que les œuvres, le groupe de l'Arte povera a évolué au fil du temps, mais il sera historiquement fixé par Celant à douze artistes : Alighiero e Boetti, Giovanni Anselmo, Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario et Marisa Merz, Pino Pascali, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto et Gilberto Zorio.

Au moment où les artistes liés à l'Arte povera commencent à développer une vision plastique et post-industrielle, le fameux boom économique du miracle italien de l'après-guerre a vécu. Une période de dépression économique s'ouvre, annonçant les rébellions de 1968. Sur le plan artistique spécifique à l'Italie, dès les années 1950-1960, Alberto Burri avait remis en question la pratique traditionnelle de la peinture, tandis que Lucio Fontana et Piero Manzoni avaient déjà posé, chacun à leur manière, la question de l'élargissement possible du champ d'action artistique. Les jalons sont donc posés pour une « tabula rasa », à partir de laquelle les jeunes artistes de l'Arte povera vont pouvoir agir. Analysant la situation artistique de l'époque, Luciano Fabro écrit : « Il y avait l'art informel avec des matériaux très travaillés et une idéologie très précise... Puis est arrivé le pop'art... Nous étions très jeunes et nous voulions faire un art *déshabillé* de tout cela. »

I-Rome et Turin :de nouvelles pratiques artistiques

C'est à Turin et à Rome que vont se concrétiser, pour l'essentiel, les conditions esthétiques de l'émergence de l'Arte povera. À Turin, ville la plus industrialisée de toute l'Italie, la galerie Sperone réunit en 1966, sous le titre *Arte abitabile*, les artistes Giovanni Anselmo (né en 1934), Alighiero e Boetti (1940-1994) et Michelangelo Pistoletto (né en 1933). À Rome, la galerie L'Attico programme *Spazio degli elementi. Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, où figurent Janis Kounellis (né en 1936), Pino Pascali (1935-1968) et Pistoletto. Dès les années 1965-1966, ces artistes font de l'œuvre le lien d'une action multidirectionnelle et mettent en place un système esthétique qui refuse toute entrave à un déploiement de moyens nouveaux. Mario Merz (1925-2003) intègre à ses œuvres des tubes de néon qui annulent la toile en tant qu'icône. Kounellis oppose une grande marguerite, dont le cœur est une flamme, à l'une de ses toiles. Pistoletto crée la série des *Ogetti in meno*, où chaque jour voit naître une nouvelle œuvre dont le matériau et la forme sont différents de la précédente. Pascali installe au sol des grands bacs remplis d'eau hors d'atteinte du visiteur. Aucune pratique, aucune formulation artistique ne semblent exclues, y compris celles de type conceptuelle comme c'est le cas pour les propositions de Giulio Paolini (né en 1940) et de Boetti, qui instaurent un jeu dialectique, entre conception et réalisation, avec *Ping Pong*.

De la même manière, nul matériau ne saurait être banni, surtout lorsqu'il est susceptible d'intervenir comme élément libérateur dans un dialogue entre l'art et la vie. Paolo Calzolari (né en 1943) utilise des matériaux non stables comme des structures givrantes et la flamme d'une bougie, où se mêlent données phénoménologiques et philosophiques. Giuseppe Penone (né en 1947) mêle étroitement le geste de l'artiste, créateur de formes, et celui de la nature, créatrice de forces. Le statut d'immobilité que la tradition impose à l'œuvre d'art vole en éclats et va même jusqu'à inclure la participation de l'artiste et du spectateur. *La Participation du regardeur*, réalisée en 1966, et la sculpture pénétrable *In Cubo* de Luciano Fabro (né en 1936) posent la question de l'espace et du corps agissant au cœur même de la sculpture. On assiste enfin à la mise en place d'une nouvelle poétique de l'espace en tant que lieu d'activation de toutes les énergies, comme c'est le cas pour les œuvres réalisées à l'époque par Marisa Merz (née en 1931), Giovanni Anselmo (né en 1934) ou Gilberto Zorio (né en 1944).

II-L'artiste guérillero

La préface à l'exposition de septembre 1967, organisée à la galerie La Bertesca à Gênes, est considérée comme l'acte de naissance officiel du mouvement. Si le discours théorique concernant l'Arte povera s'est élaboré au fil des expositions, les propos de Celant évitent tout ce qui tendrait à enfermer les artistes dans un cadre trop rigide. Le critique y fait référence au cinéma de Warhol et à celui de Pasolini, ainsi qu'au théâtre de Grotowski, auquel il emprunte l'adjectif « pauvre ». Avec *Arte povera. Appunti per una guerrilla*, il donne une dimension politique, voire révolutionnaire aux nouvelles pratiques. « L'artiste devient un guérillero, il veut choisir le lieu du combat et pouvoir se déplacer pour surprendre et frapper. » Un an plus tard, Celant titre lors d'une manifestation à Amalfi, *Arte povera + Azioni povere* et démontre qu'il convient désormais de sortir de l'objet « pour débloquent toutes les expérimentations événementielles ». Malgré des débats parfois houleux au sein de la critique, la terminologie fonctionne et le label est désormais identifié. Sur le plan international, le groupe de l'Arte povera participe à l'exposition phare du moment : *Quando les attitudes deviennent formes*, organisée par Harald Szeeman à Berne en 1969. Les Italiens y côtoient les artistes représentatifs des grands courants du moment, land art, art conceptuel, minimal art. Parmi ceux-ci : Carl André, Robert Kosuth, Robert Morris, Walter de Maria, Richard Long, Robert Ryman ou encore Joseph Beuys.

Ces quelques années où les manifestations et les rencontres se multiplient sont pour les artistes l'occasion d'une intense productivité créatrice. Mario Merz invente son premier igloo (*L'Igloo de Giap*). Pascali met en espace sa redoutable *Vedova blu*. Pistoletto crée *La Venere degli stracci* qui renvoie à la sculpture antique confrontée à la modernité. Kounellis, dans un geste iconoclaste, installe douze chevaux vivants dans une galerie. Paolini questionne sans cesse le champ clos des éléments constitutifs du tableau. Calzolari met en scène, avec *Malina*, un chien albinos, figure de l'artiste, qui est aveuglé par les blocs de glace qui l'entourent. Boetti entame son premier dossier postal qui impose la double figure de l'artiste (*Gemelli*). La production d'Anselmo s'intensifie avec ses blocs de granit où il explore les effets de la pesanteur. Luciano Fabro entame la série des *Italia* et des *Piedi* dont la sophistication s'inspire du baroque. Marisa Merz, bien qu'en retrait, travaille avec des fils de cuivre, et installe dans son atelier une grande balançoire aux formes minimalistes. Zorio, dans le jeu des tensions qu'il privilégie, investit l'espace de soufre et de ciment. Quant à Penone, il franchit le pas qui le mène de la forêt à son atelier en dégageant le cœur d'une poutre pour mettre en évidence la mémoire de l'arbre qu'il fut.



Venere degli stracci, M. Pistoletto

Michelangelo Pistoletto, «Venere degli stracci» (Vénus aux haillons), 1967-1974. Moulage en plâtre et textiles. 180 cm x cm x 120 cm. Collection de l'artiste.(Electa/ AKG)

III-Au-delà de l'Arte povera

En 1971, on peut considérer que la phase historique de l'Arte povera en tant que groupe mené par l'énergie mobilisatrice de Germano Celant est arrivée à son terme. Historicisé, reconnu, collectionné par les plus grandes institutions internationales, l'Arte povera fonctionne. Au singulier en tant que concept et, au pluriel, en tant qu'ensemble de propositions plastiques avant-gardistes émanant d'un groupe de créateurs dont les expositions se multiplient un peu partout dans le monde.

En 1984, alors que s'impose une nouvelle génération concurrente de peintres néo-expressionnistes regroupés par Achille Bonito Oliva sous le label *Transavanguardia*, Celant juge nécessaire de marquer une nouvelle fois la cohérence du mouvement et programme trois expositions à Turin, Madrid et New York. En situant la production des artistes dans l'actualité de l'époque, Celant entend affirmer que l'Arte povera célèbre encore et toujours « un hymne à l'élément primaire, à l'élément banal, un hymne à la nature entendu à la façon des *Atomes* de Démocrite, un hymne à l'homme, fragment d'esprit et de corps ». « Ma bataille, dira-t-il encore, a été d'affirmer que l'art contemporain a le même poids que l'art du passé. »

Maïten BOUISSET

Bibliographie

- M. BOUISSET, *Arte povera*, éditions du Regard, Paris 1994
- G. CELANT, *Arte povera*, Marzotta, Milan, 1969
- G. CELANT & I. GIANELLI, *Arte povera*, Art Éditions, Villeurbanne, 1985
- G. JOPPOLO, *L'Arte povera*, Fall Edition Pars 1996

- « Regards sur l'Arte povera », in *ARSTUDIO*, n° 12, Paris, 1993
- D. SEMIN, *L'Arte povera*, édition du Centre Georges-Pompidou, Paris 1992.

Giuseppe PENONE (1947-)

Article écrit par Thierry DUFRÈNE

Né à Garessio (Piémont) en 1947, l'artiste italien Giuseppe Penone vit et travaille à Turin. Il utilise dans son œuvre les éléments de la nature, qu'il connaît profondément depuis son enfance, pour effacer l'élément cultivé de la sculpture : « Créer une sculpture, c'est un geste végétal. » C'est en 1969 qu'il a réalisé son premier « arbre » en enlevant des anneaux de croissance d'une poutre de bois équarrie, dégagant le départ des branches en contournant les nœuds, jusqu'à ce que l'arbre ait retrouvé le volume qu'il avait à vingt-deux ans, l'âge de l'artiste à ce moment-là (*Son Être dans sa vingt-deuxième année. Un moment fantastique*).

Le choix de la coïncidence de l'âge entre l'artiste et l'arbre suggère cette analogie : l'homme, à l'instar du végétal, est composé de tous les moments qui l'ont fait.

Cette sculpture – qui porte en elle « le caractère naturel de la bonne sculpture » – annonçait déjà le parcours de l'artiste à travers l'Arte povera en quête d'un langage analogique où création humaine et création de la nature s'équivalent.

C'est en 1968 que Penone rejoint le groupe réuni autour de Germano Celant. Il se sent en harmonie avec un art qui revendique le radicalisme du geste simple. D'emblée, en empoignant un arbre, Penone invente une sculpture à main nue. Soucieux de pérenniser le geste, il a ensuite recours à une main d'acier fixée sur l'arbre (*Continuera à croître sauf en ce point*, 1968). *Pierre, corde, arbre* (1968) est encore plus simple : une corde végétale qui lie une roche à un arbre rétrécit en séchant après la pluie et la soulève. D'autres « gestes » suivirent : entremêler des arbustes, laisser des empreintes de son corps dans un ruisseau ou ajouter avec de la cire un cerne de croissance à un arbre.

En 1970, il s'ôte symboliquement la vue en portant des lentilles de contact opaques et réfléchissantes, rendant ainsi la sculpture au toucher et à l'idée intérieure (*Mettre ses propres yeux à l'envers*). Puis il développe l'image photographique de sa propre peau sur une porte-fenêtre comme s'il s'agissait d'une écorce (*Dérouler sa peau*, 1970-1972). À côté de celle de la taille directe utilisée pour créer d'autres « arbres » (*alberi*) dans *Répéter la forêt* (1969-1997), l'artiste se tourne de plus en plus vers les techniques du frottage (*Pression*, 1974-1981), de la prise d'empreintes (*Paupière*, 1978-1996) et du moulage. *Pommes de terre* (1977) et *Courges* (1978-1979) reproduisent les formes de visages ou de parties de visages humains prises par les légumes placés en terre à l'intérieur de moules. « Image involontaire », la forme est issue de processus vitaux simples : empreintes laissées par le toucher – en 1975, il reprend les traces de doigts laissées sur un vase antique –, *Arbre d'eau* (1980) obtenu en serrant du plâtre liquide, respiration qui creuse un lit de feuilles (*Souffle de feuilles*, 1979).

Le Souffle (1978) consiste en une forme d'argile renflée à la base comme une jarre et de la hauteur d'un homme : en s'y appuyant, Penone imprime son corps et creuse avec son souffle une bouche dans la partie haute. L'artiste s'est souvenu des *Anthropométries* d'Yves Klein et des *Nature* de Lucio Fontana. La forme sur laquelle Penone prend appui semble gonflée par son propre souffle. Ses multiples incurvations font penser aux dessins du *Déluge* de Vinci. Les épousailles de l'homme et de la terre ont une valeur sinon mystique, du moins « liturgique » comme le dit très bien l'artiste. La forme finale synthétise, rend visible et répète l'action pleinement vécue et liée aux mythes de la création de l'homme par un souffle divin ou un dieu potier.

Comme l'homme, et bien avant lui, la nature sculpte : *Être rivière* (1981) reproduit une pierre polie par les eaux. Ailleurs, Penone confronte son « geste animal » au « geste végétal ». Les œuvres qui répondent au titre générique de *Grand Geste végétal* proposent une analogie entre le geste du sculpteur, qui moule dans l'argile certaines lignes d'un corps de cire puis fond dans le bronze la silhouette obtenue, et le geste végétal de l'enroulement. À l'intérieur des armatures, Penone fait pousser des végétaux. Dans *Sentier I* (1983-1984), il dresse une silhouette d'homme-arbre en marche qui s'inscrit dans la plus haute tradition de l'art italien, de la métamorphose d'*Apollon et Daphné* de Bernin au futurisme d'un Boccioni, sans oublier Rosso et Adolfo Wildt. L'affirmation d'une parité entre l'homme et les éléments naturels nourrit la possibilité d'un système généralisé d'équivalences poétiques : œil-feuille, regard-branche, peau-écorce, peau-pierre, veine de l'homme-veine du marbre, cerne de croissance-empreintes digitales... Ce ne sont pas seulement les formes mais également les processus qui participent d'un langage universel que le sculpteur révèle. Superposés selon un principe de diminution croissante, les serpents d'argile de *Structure du temps* (1992-1993) répètent comme les multiples mues d'un serpent la forme d'une branche au sol. L'introduction dans les *Pièges de lumière* (1994) de colonnettes de cristal révèle l'intérêt pour la propagation de la lumière et la portée du regard dans l'air transparent. Symétriquement, Penone a tout récemment valorisé le monde de l'ombre portée (*Respirer l'ombre*, 1997-1999). Nulle part ce dialogue de l'ombre et de la lumière n'atteint autant de mystère que dans le

cerveau humain, dans l'échange de l'opacité des vertèbres cervicales, de la boîte crânienne et de la lueur qui inonde l'œil. Dans *L'Arbre des vertèbres* (1996) sont monumentalisés les éléments du cerveau d'où s'échappe une colonne limpide dans l'esprit de *La Colonne sans fin* de Brancusi. Présente dès 1969, la thématique de l'arbre a par ailleurs nourri le travail ultérieur de l'artiste (*Les Peaux de feuilles*, 2000 ; *Dépouille d'or sur épines d'acacia*, 2000-2002 ; *Peau de cèdre*, 2002-2003). En 2004, le Centre Georges-Pompidou a consacré une ample rétrospective à Giuseppe Penone.

Thierry DUFRÈNE

Gabriel OROZCO (1962-)

Article écrit par Hervé VANEL

En septembre 1993, Gabriel Orozco, jeune artiste de trente et un ans, présentait sa première exposition personnelle aux États-Unis, au musée d'Art moderne de New York. En guise de présentation, l'opuscule accompagnant l'exposition définissait d'emblée Orozco comme « un artiste pleinement mexicain qui défie largement les notions conventionnelles sur l'art mexicain ». Certes, Gabriel Orozco, né à Jalapa au Mexique en 1962, est le fils de Mario Orozco Riviera, peintre muraliste qui fut l'élève de Siqueiros, l'un des plus célèbres représentants de cette école mexicaine. Toutefois, selon l'image qu'en donnait récemment le critique d'art Francesco Bonami, Orozco « revendique son identité mexicaine sans pour autant porter un sombrero culturel ». Déjà, durant sa formation « très classique » à l'École nationale des arts plastiques de Mexico, l'art de son pays connaît une vague de « néo-mexicanisme » contre laquelle il réagit avec d'autres artistes sud-américains : « Nous trouvons les Mexicains trop arrogants. C'est un pays très fier de sa culture. » Mais, précise-t-il, « ce problème a aussi un rapport avec la tendance des Américains du Nord à généraliser, à toujours penser aux pays du Sud en termes d'exotisme, et de s'attendre à un art qui reflète cela ». Clairement, sa démarche renvoie dos à dos ces deux ethnocentrismes culturels dominants.

Dès 1986, son diplôme en poche, Orozco se détache de sa formation académique. Une année durant, il fréquente une école espagnole où règne encore l'esprit libertaire de Fluxus prompt à se jouer de la séparation traditionnelle entre l'art et le « reste ». Stimulée par les démarches de Robert Smithson ou de Vito Acconci et par la musique de John Cage, la réflexion d'Orozco se distingue du médiatique « retour à la peinture ». Sa sensibilité le conduit, en passant par hasard devant un atelier de menuiserie de Madrid, à réaliser ce qu'il appelle désormais sa première œuvre. « ... J'ai commencé à jouer dans la rue avec des chutes de bois, à les déplacer, raconte-t-il. Il pleuvait, elles étaient mouillées, c'était très étrange. J'ai fait des assemblages, des puzzles, puis j'ai pris des photos... ». Depuis lors, l'art d'Orozco se fonde sur de constants déplacements, parfois ténus, et lui-même se dépeint d'abord en nomade ou, préférant un terme moins séduisant, en « immigré » de l'art : « Ce qui est certain, dit-il, c'est que je n'ai pas d'atelier ; je travaille là où je vis [...]. » Cette émancipation fondatrice rappelle sans doute les œuvres *in situ* ou les marches dans la nature florissantes à la fin des années 1960 avec Daniel Buren ou Richard Long, entre autres. Mais, alors qu'il se méfie de références historiques aussi prestigieuses qu'embarrassantes, c'est aux pérégrinations un peu oubliées d'André Cadere (1934-1978) avec ses « barres de bois ronds » qu'Orozco renvoie plus volontiers. En ce sens, la *Piedra que cede* (*Pierre malléable*) d'Orozco – amalgame de poussière et d'huile atteignant son propre poids qu'il fit rouler dans différentes villes en 1992 – s'apparente, ainsi que le notait Jean-Pierre Criqui, à un véritable autoportrait. Comme cette pierre qui se laisse marquer par la surface qu'elle sillonne, l'artiste réagit à l'espace (physique, culturel, social) qu'il rencontre. Lors de sa première exposition parisienne, à la galerie Chantal Crousel, en 1993, Orozco réalise ainsi *La D.S.* à partir d'une épave de cette automobile emblématique de la France des années 1960. La voiture fut méticuleusement découpée dans le sens de la longueur en trois parts égales et la section centrale évincée. Les deux parties latérales ressoudées, l'aérodynamisme du design et l'aura du véhicule métamorphosé, en une sorte de déesse hiératique, sont simultanément amplifiés. L'objet désormais unique et à son tour mythique parcourt le monde de l'art et s'ouvre à chaque visiteur qui le (ou la) désire – car, « la raison pour laquelle vous aimez la D.S. a quelque chose de très sexuel. C'est pour cela qu'un objet vous attire, que vous voulez le posséder, que vous établissez une relation avec lui ». Si la spécificité du pays, ou de la ville même où est conçue l'œuvre est souvent déterminante, elle ne s'y réduit donc pas.



La D.S., G. Orozco

Gabriel Orozco, *La D.S.*, 1993, voiture Citroën D.S. 19 de 1970 reprofilée. Fonds national d'art contemporain, Puteaux.(F. Kleinefenn, avec l'aimable autorisation de la galerie Chantal Crousel, Paris)

De même, l'œuvre d'Orozco ne se résout à aucun média spécifique. De la photographie à la sculpture, ou de la vidéo à l'installation en passant par le dessin, et de la confection la plus sophistiquée de jeux sans règles (*Ping-Pong Table*, 1998) au simple dépôt de son souffle sur la laque noire d'un piano (*Breath on Piano*, 1993), Orozco ne hiérarchise pas son art. Ainsi, des décalages qu'il cultive jaillissent parfois des œuvres autrement « déplacées » – peut-être à la limite des convenances. En témoigne, semble-t-il, son *Toilet Ventilator* (1997), œuvre constituée de bandes de papier-toilette accrochées à des pales de ventilateurs comme pour assainir l'air vicié des grandes institutions culturelles qu'il brasse désormais. En 1998, le Musée national d'art moderne de la Ville de Paris a consacré une exposition à Gabriel Orozco.



Toni Grand (documents 1 à 12)

sculpture_pauvre_000.jpg



sculpture_pauvre_001.jpg



sculpture_pauvre_002.jpg



sculpture_pauvre_003.jpg



sculpture_pauvre_004.jpg



sculpture_pauvre_005.jpg



sculpture_pauvre_006.jpg



sculpture_pauvre_007.jpg



sculpture_pauvre_008.jpg



sculpture_pauvre_009.jpg



sculpture_pauvre_010.jpg



Toni Grand, Du simple au double, 1993 (modules de 70 à 140 cm de diamètre)

sculpture_pauvre_011.jpg



sculpture_pauvre_012.jpg



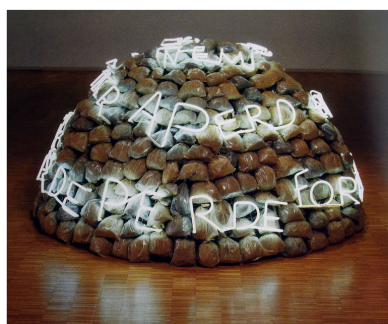
Jannis Kounellis.
Chevaux. 1969.
Installation, galerie L'Attico, Rome.

sculpture_pauvre_013.jpg



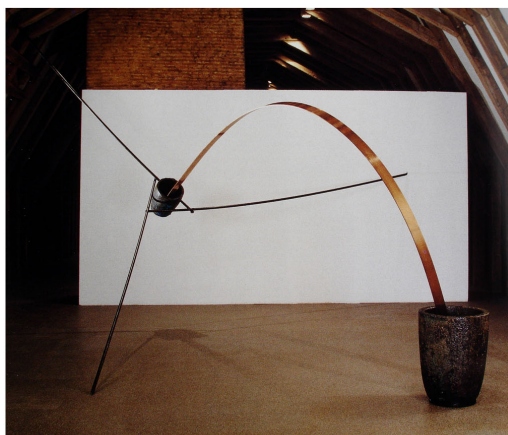
Giovanni Anselmo, sans titre, 1968

sculpture_pauvre_014.jpg



Mario Merz, Igloo de Glap, 1968

sculpture_pauvre_015.jpg



Gilberto Zorio, sans titre, 1981

sculpture_pauvre_016.jpg



Alpes maritimes. Il pousse la sa connaissance sans en ce point, 1968

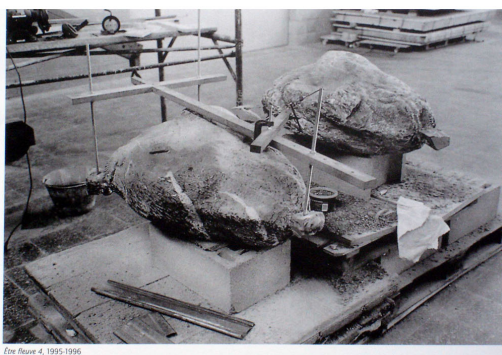
Alpes maritimes. Ma hauteur, la longueur de mes bras, mon épaisseur dans un ruisseau, 1968

sculpture_pauvre_017.JPG



Giuseppe Penone, Souffle, 1978

sculpture_pauvre_018.jpg



Enzo Raut 4, 1995-1996

sculpture_pauvre_019.jpg



sculpture_pauvre_020.jpg



sculpture_pauvre_021.jpg



Giuseppe Penone, Répéter la forêt, 1969-1980.

sculpture_pauvre_022.jpg



Giuseppe Penone, Cèdre de Versailles, 2000-2003



sculpture_pauvre_023.jpg



Giuseppe Penone, *Patate*, 1977

sculpture_pauvre_024.jpg



Giuseppe Penone, *La géométrie dans les mains*, 2010

sculpture_pauvre_025.jpg



Reinos, 1978

sculpture_pauvre_026.JPG



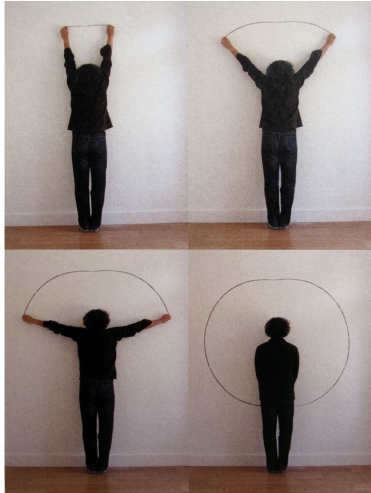
Gabriel Orozco (documents 27 à 50, sauf 41 et 42)

My hands are my heart, 1991, deux épreuves argentiques.

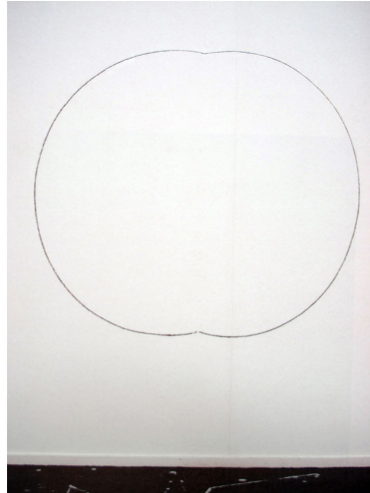
sculpture_pauvre_027.JPG

sculpture_pauvre_028.JPG

sculpture_pauvre_029.JPG



sculpture_pauvre_030.JPG



sculpture_pauvre_031.JPG



Total perception, 2002

sculpture_pauvre_032.JPG

Grawing Estela, charbon, 2005



Simon's Hisland, 2005

sculpture_pauvre_033.JPG



Well, 2002

sculpture_pauvre_034.JPG



Helicopter, 2005

sculpture_pauvre_035.JPG



Dog circle, 1995 (cibachrome)

sculpture_pauvre_036.JPG



Jerga, 2005

sculpture_pauvre_037.JPG



Accelerated Footballs, 2005 (250 ballons usés, dimensions variables, détail)

sculpture_pauvre_038.JPG



sculpture_pauvre_039.JPG



Yielding stone, 1992 (plasticine)

sculpture_pauvre_040.JPG



Francis Alys, Paradox of the praxis 1, 1997 (vidéo de 5min)

sculpture_pauvre_041.JPG



Promenade sur l'avenue des Gobelins pour l'exposition organisée par la Galerie des Locataires, Paris, avril 1973

André Cadere, Promenade sur l'avenue des Gobelins, 1973.

sculpture_pauvre_042.JPG



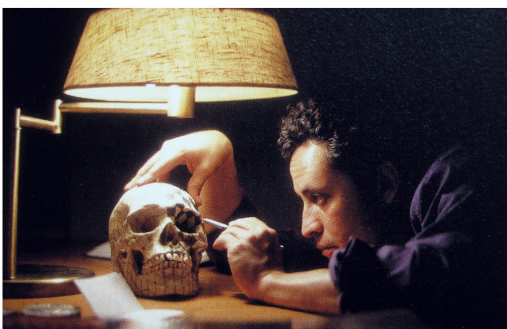
Recaptured nature being inflated at the gaz station in Kortrijk, Belgium, 1992

sculpture_pauvre_043.JPG



Black kites, 1997 (crâne humain, graphite)

sculpture_pauvre_044.JPG



sculpture_pauvre_045.JPG



Cats and watermelons, 1992

sculpture_pauvre_046.JPG



Sand on table, 1992

sculpture_pauvre_047.JPG



Crazy tourist, 1991

sculpture_pauvre_048.JPG



Vue de Working table, Tlalpan, Mexico, 1995

sculpture_pauvre_049.JPG

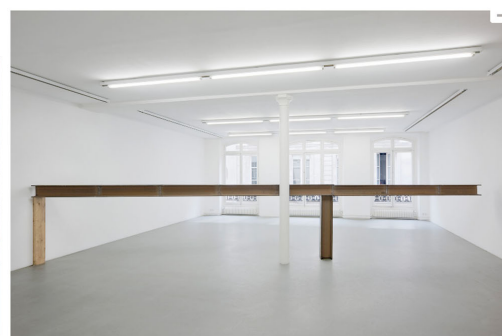


sculpture_pauvre_050.JPG
installation galerie Chatal Croussel, Paris, 2002



Working tables 1993-1996, Zurich, 1996

sculpture_pauvre_051.JPG



Pedro Cabrita Reis (doc. 52 à 86 sauf mention contraire)

sculpture_pauvre_052.png



Richard Serra, *T jonction*, 1988 (acier forgé)

sculpture_pauvre_053.jpg



sculpture_pauvre_054.png



sculpture_pauvre_055.png



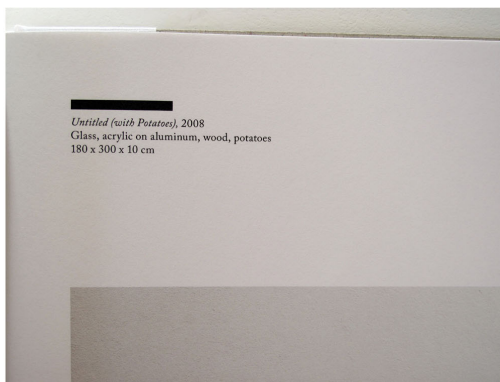
sculpture_pauvre_056.png



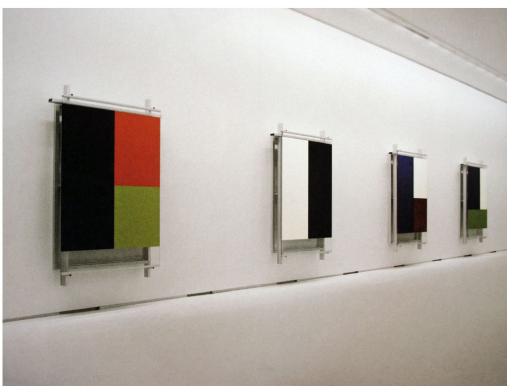
sculpture_pauvre_057.png



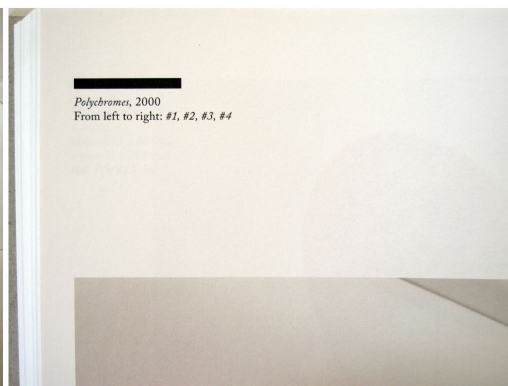
sculpture_pauvre_058.JPG



sculpture_pauvre_059.JPG



sculpture_pauvre_060.JPG



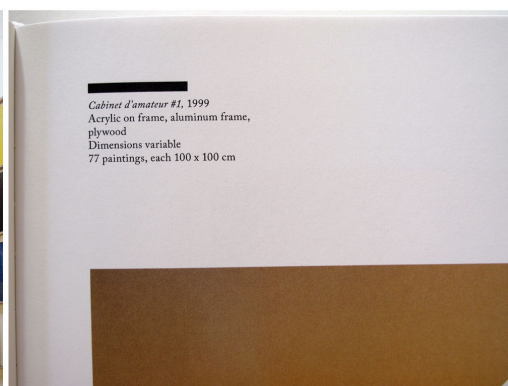
sculpture_pauvre_061.JPG



sculpture_pauvre_062.jpg
Imi Knoebel, *Vanity blue*, 2001



sculpture_pauvre_063.JPG

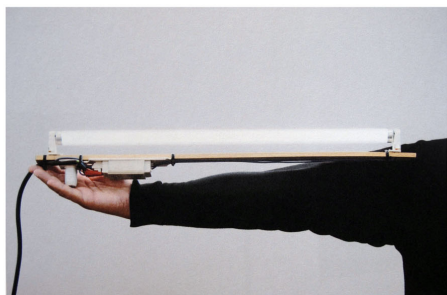


sculpture_pauvre_064.JPG



Imi Knoebel (vue d'atelier)

sculpture_pauvre_065.jpg



sculpture_pauvre_066.JPG



Giuseppe Penone, *Alpes Maritimes, Il poursuivra sa croissance sauf en ce point*, 1968.

sculpture_pauvre_067.jpg

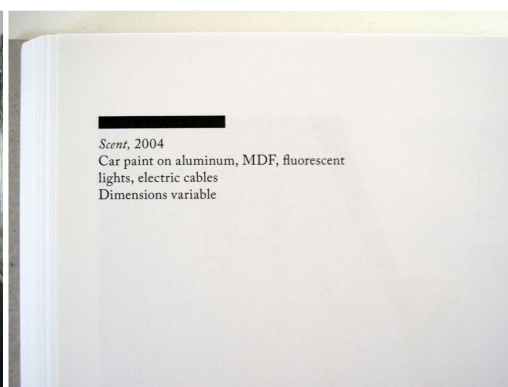


Richard Serra, *Hand Catching lead*, 1969
(film n/b muet)

sculpture_pauvre_068.jpg



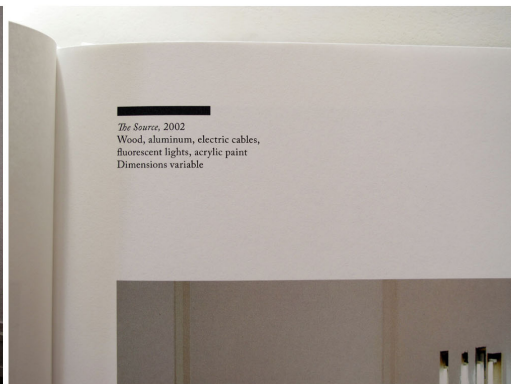
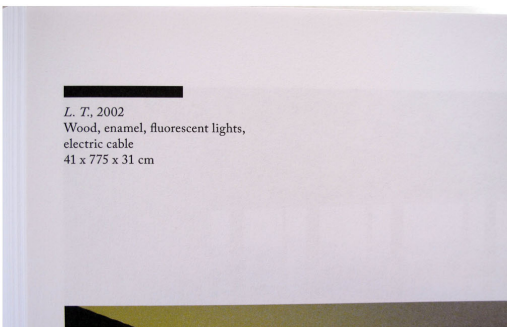
sculpture_pauvre_069.JPG



sculpture_pauvre_070.JPG



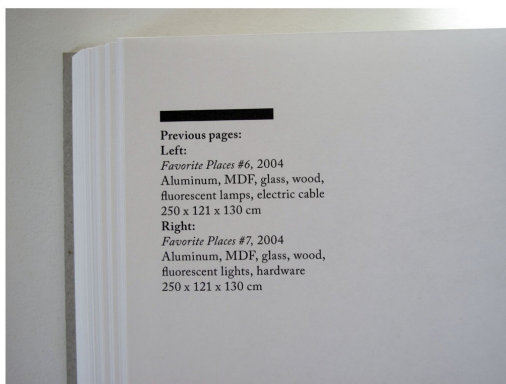
sculpture_pauvre_071.JPG



sculpture_pauvre_072.JPG



sculpture_pauvre_073.JPG



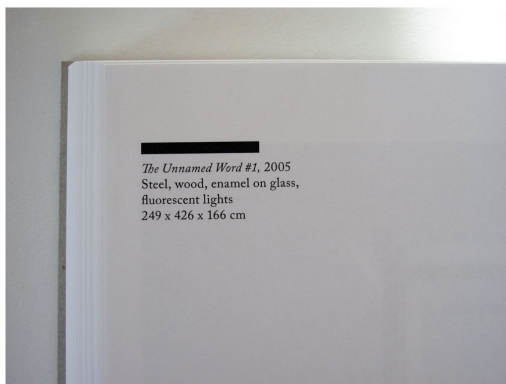
sculpture_pauvre_074.JPG



sculpture_pauvre_075.JPG

sculpture_pauvre_076.JPG

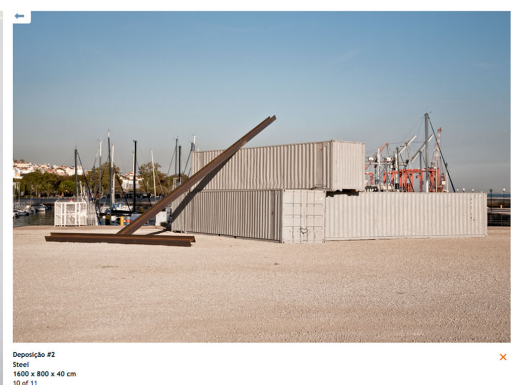
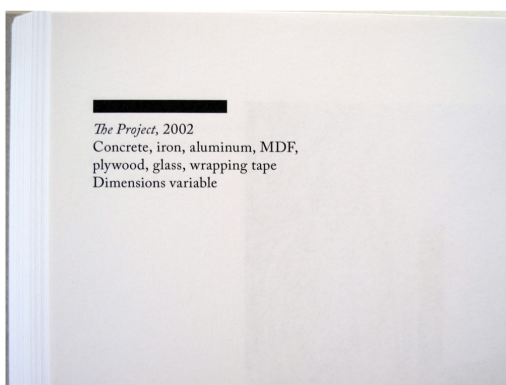
sculpture_pauvre_077.JPG



sculpture_pauvre_078.JPG

sculpture_pauvre_079.JPG

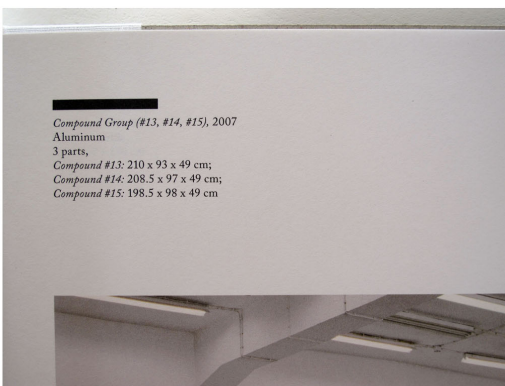
sculpture_pauvre_080.JPG



sculpture_pauvre_081.JPG

sculpture_pauvre_082.JPG

sculpture_pauvre_083.png



sculpture_pauvre_084.JPG



sculpture_pauvre_085.JPG



sculpture_pauvre_086.JPG

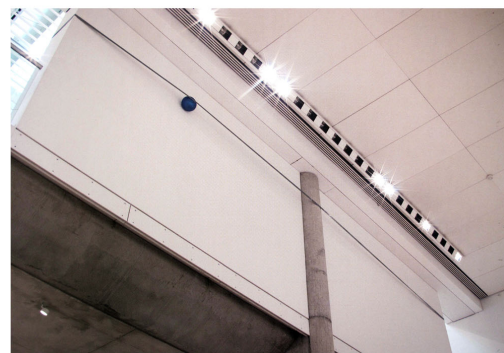


Karlína Bók, *Jaegar*, 2011; *Árinn*, 2011; *Ókallabú*, 2011. Courtesy Galerie Jovelyn Wolf, Paris

sculpture_pauvre_087.JPG



sculpture_pauvre_088.jpg
Giuseppe Penone, *Répéter la forêt*, 1969-1980



Karlína Bók, *Árinn*, 2011. Courtesy Galerie Jovelyn Wolf, Paris

sculpture_pauvre_089.JPG



Karla Rado, *Persepolis*, 2011; *Division de*, 2010; *Division de*, 2010. Courtesy Galerie Sima Capitán, Cologne

sculpture_pauvre_090.JPG



Karla Rado, *Persepolis*, 2011; *Division de*, 2011. Courtesy Galerie Sima Capitán, Cologne

sculpture_pauvre_091.JPG



Shin SONGHWA, *Shin SONGHWA*, 2011; *Shin SONGHWA*, 2011. Courtesy Galerie Spitz Hager, Berlin-London

sculpture_pauvre_092.JPG



Karlína Bók, *Jaegar*, 2011; *Árinn*, 2011; *Ókallabú*, 2011. Courtesy Galerie Jovelyn Wolf, Paris

sculpture_pauvre_093.JPG



Karlína Bók, *Jaegar*, 2011; *Árinn*, 2011; *Ókallabú*, 2011. Courtesy Galerie Jovelyn Wolf, Paris

sculpture_pauvre_094.JPG



Shin SONGHWA, *Shin SONGHWA*, 2011; *Shin SONGHWA*, 2011. Courtesy Galerie Spitz Hager, Berlin-London

sculpture_pauvre_095.JPG



Archaïs (PROTELLERAS), Belle époque (en réplique pour une exposition personnelle au musée d'Art Moderne de Paris, 2011). Courtesy de l'artiste / Courtesy of the artist & Kallimachos, Mexico City / on the left: Kallimachos (2011)

sculpture_pauvre_096.JPG



Archaïs (PROTELLERAS), Belle époque (en réplique pour une exposition personnelle au musée d'Art Moderne de Paris, 2011). Courtesy de l'artiste / Courtesy of the artist & Kallimachos, Mexico City / on the left: Kallimachos (2011)

sculpture_pauvre_097.JPG



Archaïs (PROTELLERAS), Belle époque (en réplique pour une exposition personnelle au musée d'Art Moderne de Paris, 2011). Courtesy de l'artiste / Courtesy of the artist & Kallimachos, Mexico City / on the left: Kallimachos (2011)

sculpture_pauvre_098.JPG



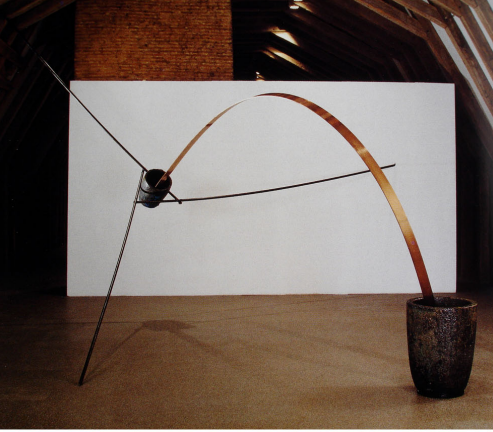
Archaïs (PROTELLERAS), Belle époque (en réplique pour une exposition personnelle au musée d'Art Moderne de Paris, 2011). Courtesy de l'artiste / Courtesy of the artist & Kallimachos, Mexico City / on the left: Kallimachos (2011)

sculpture_pauvre_099.JPG



Archaïs (PROTELLERAS), Belle époque (en réplique pour une exposition personnelle au musée d'Art Moderne de Paris, 2011). Courtesy de l'artiste / Courtesy of the artist & Kallimachos, Mexico City / on the left: Kallimachos (2011)

sculpture_pauvre_100.JPG



Archaïs (PROTELLERAS), Belle époque (en réplique pour une exposition personnelle au musée d'Art Moderne de Paris, 2011). Courtesy de l'artiste / Courtesy of the artist & Kallimachos, Mexico City / on the left: Kallimachos (2011)

sculpture_pauvre_101.jpg



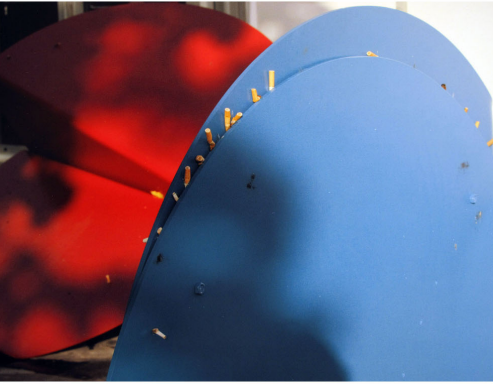
Archaïs (PROTELLERAS), Belle époque (en réplique pour une exposition personnelle au musée d'Art Moderne de Paris, 2011). Courtesy de l'artiste / Courtesy of the artist & Kallimachos, Mexico City / on the left: Kallimachos (2011)

sculpture_pauvre_102.JPG



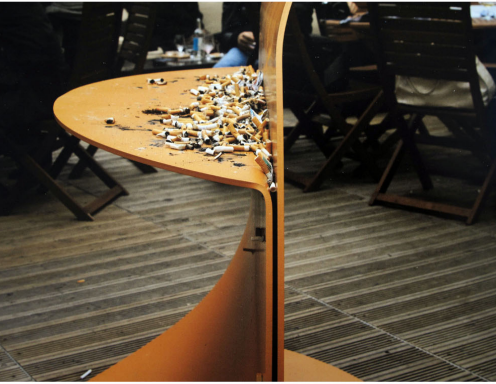
Archaïs (PROTELLERAS), Belle époque (en réplique pour une exposition personnelle au musée d'Art Moderne de Paris, 2011). Courtesy de l'artiste / Courtesy of the artist & Kallimachos, Mexico City / on the left: Kallimachos (2011)

sculpture_pauvre_103.JPG



Archaïs (PROTELLERAS), Belle époque (en réplique pour une exposition personnelle au musée d'Art Moderne de Paris, 2011). Courtesy de l'artiste / Courtesy of the artist & Kallimachos, Mexico City / on the left: Kallimachos (2011)

sculpture_pauvre_104.JPG



Archaïs (PROTELLERAS), Belle époque (en réplique pour une exposition personnelle au musée d'Art Moderne de Paris, 2011). Courtesy de l'artiste / Courtesy of the artist & Kallimachos, Mexico City / on the left: Kallimachos (2011)

sculpture_pauvre_105.JPG